

i film

Una questione privata
The Square
The Meyerowitz Stories
(New and Selected)
Good Time
Il mio Godard
Una donna fantastica
Cure a domicilio

Nemesi
Gli asteroidi
Justice League
La ragazza nella nebbia
Finché c'è prosecco c'è speranza

04 — 31

percorsi

Premio Adelio Ferrero 2017
Ai margini del buio. Abissi,
voragini e smarrimenti nell'horror
occidentale contemporaneo
Fleabag di Harry Bradbeer.
Il ritratto causticamente reale
di una ventenne in crisi

Cinema coreano — Hong Sang-soo
Afferrare la realtà con il cinema:
dal quadro alla finestra

L'ultimo istante.
Etica ed estetica della morte

The Housemaid. Kim Ki-young
e il cinema della crudeltà

Coscienza è esperienza del vissuto,
e vedere un film è vivere

32 — 79

festival

Pordenone 2017 — *Le Giornate*
del Cinema Muto

Festival Internacional de Cine
de San Sebastián

81 — 85

**Rivista
mensile
di cultura
cinematografica**



dicembre 2017

cineforum

570



Quest'anno ai regali di Natale ci pensa Cineforum!

Due proposte imperdibili
a un prezzo davvero amico
per un regalo di qualità
che dura tutto l'anno



critica e cultura cinematografica

Natale Cineforum a



rinnova il tuo abbonamento a Cineforum (10 fascicoli l'anno a 60 euro), o sottoscrivi uno nuovo, e con solo 20 euro in più regali l'abbonamento a un amico



se non sei abbonato a Cineforum e regali un nuovo abbonamento, subito per te uno sconto di 10 euro (10 fascicoli l'anno a 50 euro)

La promozione continua fino al 31 gennaio 2018!
Auguri di buone feste!

Promozione valida dal 1° dicembre 2017 al 31 gennaio 2018 solo sull'abbonamento cartaceo.
Per info e sottoscrizioni scrivici ad abbonamenti@cineforum.it oppure telefona allo 035 361361 dal lunedì al venerdì / ore 9.30 – 13.30

editoriale	Adriano Piccardi Ripartire da Harry Lime	03
i film	Fabrizio Tassi Una questione privata di Paolo e Vittorio Taviani	05
	Alberto Morsiani The Square di Robert Östlund	08
	Giampiero Frasca The Meyerowitz Stories (New and Selected) di Noah Baumbach	11
	Edoardo Peretti Good Time di Benny e Josh Safdie	14
	Julien Lingelser Il mio Godard di Michel Hazanavicius	17
	Paola Brunetta Una donna fantastica di Sebastián Leo	20
	Francesco Rossini Cure a domicilio di Slávek Horák	23
	Giacomo Calzoni, Paola Brunetta, Claudio Gaetani, Francesco Saverio Marzaduri, Rinaldo Vignati Nemesi — Gli asteroidi — Justice League — La ragazza nella nebbia — Finché c'è prosecco c'è speranza	26
percorsi	Premio Adelio Ferrero 2017	
	Gabriele Baldaccini Ai margini del buio. Abissi, voragini e smarrimenti nell'horror occidentale contemporaneo	32
	Giorgio Romanazzi Fleabag di Harry Bradbeer. Il ritratto causticamente reale di una ventenne in crisi	40
	Park Heui-tae Cinema coreano – Hong Sang-soo. Afferrare la realtà con il cinema: dal quadro alla finestra	42
	Giuseppe Previtali L'ultimo istante. Etica ed estetica della morte	54
	Dario Tomasi The Housemaid. Kim Ki-young e il cinema della crudeltà	60
	Claudio Gaetani Coscienza è esperienza del vissuto, e vedere un film è vivere	70
festival	Paolo Vecchi Le Giornate del Cinema Muto	81
	Chiara Boffelli Festival Internacional de Cine de San Sebastián	83
libri	a cura di Marcello Seregni e Roberto Chiesi	86
dvd	a cura di Roberto Chiesi	91
le lune del cinema	a cura di Nuccio Lodato	92

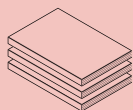
Errata corrige — A causa della coincidenza di iniziali, nel numero 568 della rivista tre recensioni brevi contenute nello Speciale Venezia non sono state opportunamente attribuite. Ecco le firme corrette: *My Generation* e *Loving Pablo* di Stefano Santoli, *Downsizing* di Simone Soranna. Ce ne scusiamo con gli autori e i lettori.

in copertina, *Good Time* di Benny e Josh Safdie

abbonati a cineforum

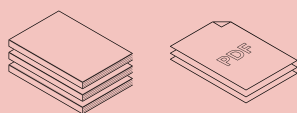
Abbonamento annuale — 10 numeri

cartaceo



60 €* Italia 100 € Europa 120 € extra Europa

cartaceo + pdf



85 €* Italia 125 € Europa 145 € extra Europa

digitale pdf



35 €

*riduzione 10% (solo su abbonamento cartaceo e cartaceo+PDF per l'Italia) per studenti, tesserati FIC, soci Lab 80 e Arci (Bergamo), Aiace (Torino), Agis Scuola € 54,00 annuale cartaceo € 75,00 annuale cartaceo+PDF

Modalità di pagamento

Conto Corrente Postale

n. 11231248 intestato a FIC – Federazione Italiana Cineforum, via Pignolo, 123 – 24121 Bergamo

Bonifico Bancario

IBAN IT21F 03539 01600 1 00000128 641
BIC BCITITMX
c/o Banca Prossima Filiale di Milano, Piazza Paolo Ferrari 10 – 20121 Milano intestato a FIC – Federazione Italiana Cineforum

Carta di credito

contattando il Servizio abbonamenti,
lun. - ven. / ore 9.30 - 13.30 / T — 035 361361

On-line

www.cinebuy.com

Servizio abbonamenti e fascicoli arretrati

abbonamenti@cineforum.it
lun. - ven. / ore 9.30 - 13.30
T — 035 36 13 61 / F — 035 34 12 55
CF — 00248300279 / PI — 01700110164

spedizione in abbonamento postale DL 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB – Bergamo
I dati personali forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti sono utilizzati esclusivamente per l'invio della rivista e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo.

Tutti i diritti riservati. La riproduzione anche parziale di testi, foto e illustrazioni contenuti nel numero è vietata senza previa autorizzazione dell'editore.

cineforum

rivista mensile di cultura cinematografica

edita da FIC – Federazione Italiana Cineforum
Iscritta nel registro del Tribunale di Venezia al n. 307 del 25.5.1961
anno 57 — n. 10 — dicembre 2017

Direttore responsabile

Adriano Piccardi — adriano@cineforum.it

Vice direttore

Fabrizio Tassi

Direttore editoriale

Angelo Signorelli

Comitato di redazione

Chiara Borroni, Roberto Chiesi, Bruno Fornara, Luca Malavasi, Emanuela Martini, Angelo Signorelli, Fabrizio Tassi

Segreteria di redazione

Arturo Invernici, Daniela Vincenzi
info@cineforum.it

Collaboratori

Valentina Alfonsi, Sergio Arecco, Elisa Baldini, Alberto Barbera, Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Giacomo Calzoni, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrian, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Jonny Costantino, Emilio Cozzi, Lorenzo Donghi, Simone Emiliani, Michele Fadda, Davide Ferrario, Andrea Frambrosi, Giampiero Frasca, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Alessandro Lanfranchi, Roberto Lasagna, Fabrizio Liberti, Nuccio Lodato, Pierpaolo Loffreda, Alessandra Mallamo, Roberto Manassero, Giancarlo Mancini, Anton Giulio Mancino, Giacomo Manzoli, Michele Marangi, Matteo Marelli, Francesco Saverio Marzaduri, Tullio Masoni, Emiliano Morreale, Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Alberto Pezzotta, Tina Porcelli, Emanuele Rauco, Nicola Rossello, Lorenzo Rossi, Antonio Termini, Dario Tomasi, Alessandro Uccelli, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Edoardo Zaccagnini, Gloria Zerbini, Chiara Zingariello

Amministrazione

Cristina Lilli — amministrazione@cineforum.it

Distribuzione

FIC – Federazione Italiana Cineforum
distribuzione@cineforum.it

Spazi pubblicitari

adv@cineforum.it

Sede e contatti

Redazione Cineforum
Via Pignolo, 123 IT – 24121 Bergamo
T — 035 36 13 61 / F — 035 34 12 55
M — info@cineforum.it
W — www.cineforum.it / www.cinebuy.com

Progetto grafico

Sùgrepubliq

Stampa

Color Art — Rodengo Saiano (BS)



La FIC – Federazione Italiana Cineforum, è un'associazione di cultura cinematografica riconosciuta dal MiBACT. Fondata nei primi anni '50, la FIC opera ed è presente, attraverso una cospicua rete di circoli attivi sul territorio nazionale, sia nelle piccole che nelle grandi città. La promozione dell'attività cinematografica è la sua *mission* principale. Con questo obiettivo, la FIC organizza corsi, convegni e seminari, distribuisce film classici e inediti, fornisce consulenza specializzata, cura la pubblicazione della rivista «Cineforum» e di altri prodotti editoriali di cultura cinematografica.

Organi Direttivi / Comitato Centrale della FIC – Federazione Italiana Cineforum in carica per il triennio 2018-2020

Consiglio di Presidenza

Angelo Signorelli
(*Presidente e Tesoriere*)

Enrico Zaninetti, Chiara Boffelli
(*Vicepresidenti*)

Daniela Vincenzi
(*Segretario*)

Sergio Zampogna
(*Presidente per il Collegio dei Revisori dei Conti*)

Dario Catozzo
(*Presidente per il Collegio dei Sindaci Provirvi*)

Membri del Consiglio Direttivo

Gianluigi Bozza, Bruno Fornara, Sergio Grega, Alessandro Pedretti, Adriano Piccardi, Walter Pigato, Barbara Rossi, Fabrizio Tassi, Matteo Zadra

Membri dei Collegi

(*Sindaci Provirvi e Revisori dei Conti*)

Alessandro Frezza, Tonino Turchi, Giuseppe Puglisi (supplente); Roberto Marchiori, Leo Rossi, Pierpaolo Loffreda (supplente), Claudio Scarpelli (supplente)

Per informazioni su come fondare un cineforum e sulle modalità di adesione alla FIC:

Segreteria – Sede operativa di Bergamo
Via Pignolo, 123 IT – 24121 Bergamo
T — 035 36 13 61 / F — 035 34 12 55
M — info@cineforum-fic.com
W — www.cineforum-fic.com

lun. - ven. / ore 9.30-13.30,
mercoledì e giovedì / ore 9.30-13.30,
15.00-18.30



Associazione
All'Unione Stampa Periodica Italiana
(USPI)

Rivista realizzata con il contributo di



DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA

Ripartire da Harry Lime

È di certo una delle battute più scintillanti della storia del cinema quella pronunciata da Harry Lime/Orson Welles in *Il terzo uomo*: «In Italia, sotto i Borgia, per trent'anni hanno avuto guerre, terrore, assassini, massacri: e hanno prodotto Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento. In Svizzera, hanno avuto amore fraterno, cinquecento anni di pace e democrazia, e cos'hanno prodotto? Gli orologi a cucù».

Dopo aver letto il racconto di Salma Hayek relativo alle aggressioni e molestie subite da Harvey Weinstein durante la lavorazione di *Frida* e, due giorni dopo, l'articolo di Laure Murat, «*Blow Up*», *revu et inacceptable*, pubblicato su «Libération», la battuta – a detta di Graham Greene, inventata direttamente dallo stesso Welles – mi è venuta immediatamente alla memoria. Intendiamoci, il grande cambiamento in atto dopo la rinuncia alla consegna del silenzio che si sta allargando e coinvolge un numero sempre maggiore di donne, costrette (Hollywood soltanto come punta dell'iceberg) a incorrere nelle – e in molti casi a soggiacere alle – prevaricazioni sessuali imposte da chi si ritiene protetto dalla sua posizione di potere, è un evento storico di cui ci si può soltanto rallegrare. L'affermazione provocatoria (e, va da sé, esibizionisticamente ingenerosa nei confronti della cultura svizzera) di Harry Lime può aiutare però a fare un po' di luce su quell'incerto confine tra la vita dell'opera e la vita (individuale, collettiva) in cui l'opera non può non affondare le sue radici per riceverne sostanza – nel Bene e nel Male, se questa distinzione può avere ancora un senso, dopo Baudelaire quantomeno. Prima che qualcosa sfugga al dovuto controllo.

Una delle affermazioni più rivelatrici della posizione dell'artista nella modernità è che l'opera in quanto tale abbandona immediatamente il suo autore per iniziare, una volta completata, a vivere di vita propria. Lasciata a se stessa, diviene contemporaneamente orfana e generatrice di nuovi mondi, sui quali non è possibile esprimere alcun giudizio morale, se non in un senso molto *sui generis*. Ciò vale naturalmente anche per il film, *in quanto opera d'arte*, con tutto quanto ne consegue nel momento in cui passiamo dal considerare i comportamenti criminali di chiunque abbia partecipato in qualsiasi momento alla sua realizzazione al valutare il film in sé. E ciò valga, *en passant*, anche per quegli interpreti presi nelle maglie (innanzitutto mediatiche finché un regolare processo ne abbia chiarito l'effettiva situazione) di questa epocale resa dei conti: se ontologicamente il film non può esistere senza una realtà da riprendere, registrare e trasformare in simulacro, essi stessi, una volta catturati vivi nell'ambra analogica o digitale dell'immagine, *non sono più*, se non per l'appunto in sostanza d'immagine. Se lo vedi guardando *Il laureato* o *Cane di paglia* o *The Meyerowitz Stories*, comunque *Ceci n'est pas Dustin Hoffman*.



A sepia-toned photograph of a woman standing on the shoulders of a crowd. She is wearing a dark, fringed dress and has her arms outstretched. The crowd below her is also wearing similar fringed clothing. The background is a bright, hazy sky with some light rays visible.

Una questione privata — Paolo e Vittorio Taviani
The Square — Ruben Östlund
The Meyerowitz Stories — Noah Baumbach
Good Time — Benny Safdie, Josh Safdie
Il mio Godard — Michel Hazanavicius
Cure a domicilio — Slávek Horák

Regia — Paolo Taviani
Soggetto — da romanzo omonimo di Beppe Fenoglio
Sceneggiatura — Paolo e Vittorio Taviani
Fotografia — Simone Zampagni
Montaggio — Roberto Perpignani
Musica — Giuliano Taviani, Carmelo Travia
Scenografia — Emila Frigato
Costumi — Lina Neri Taviani, Valentina Taviani
Interpreti — Luca Marinelli (Milton), Lorenzo Richelmy (Giorgio), Valentina Bellé (Fulvia), Francesca Agostini (la giovane contadina), Jacopo Olmo Antinori (Jim), Antonella Attili (Concetta), Giulio Beranek (Ivan), Mario Bois (il comandante nella cella campanaria), Marco Brinzi (il

contadino), Fabrizio Colica (Leone), Mauro Conte (Paco), Fabrizio Costella (Giler), Lorenzo Demaria (Radiosa Aurosa), Andrea Di Maria (il prigioniero fascista), Guglielmo Favilla (Corvo), Anna Ferruzzo (la cistode), Giuseppe Lo Piccolo (Frank), Vincenzo Nemolato (il comandante Armellini), Tommaso Maria Neri (Riccio), Alessandro Sperduti (Sceriffo), Francesco Testa (il prete), Francesco Turbanti (Cobra), Josafat Vagni (il tenente fascista)
Produzione — Donatella Palermo, Ermanno ed Elisabetta Olmi, Serge Lalou, Eric Lagesse per Stemal Entertainment/Ipotesi Cinema/Rai Cinema/Les Films d'Ici/Sampek Productions

Distribuzione — 01

Durata — 84'

Origine — Italia/Francia, 2017

Over the Rainbow è il disco più amato da tre ragazzi nell'estate del 1943. S'incontrano nella villa estiva di Fulvia, adolescente e donna. I due ragazzi sono Milton e Giorgio, l'uno pensoso, riservato, l'altro bello ed estroverso. Amano Fulvia che gioca con i sentimenti di entrambi. Un anno dopo Milton, partigiano, si ritrova davanti alla villa ora chiusa. La custode lo riconosce e insinua un dubbio: Fulvia, forse, ha avuto una storia con Giorgio. Per Milton si ferma tutto, la lotta partigiana, le amicizie... Ossessionato dalla gelosia, vuole scoprire la verità. E corre attraverso le nebbie per trovare Giorgio, ma Giorgio è stato fatto prigioniero dai fascisti...

di **Fabrizio Tassi**

Una questione privata

— Paolo e Vittorio Taviani

Innamorato pazzo

«Una questione privata è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'Orlando furioso, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta [...] e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. [...] Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché».

(Italo Calvino)

Comincia dalla nebbia, e non potrebbe essere altrimenti. La nebbia fenogliana. La nebbia della storia. Finita l'epica, l'eroismo, forse pure la memoria gloriosa, rimangono gli uomini, ciò in cui credono, ciò che vogliono ricordare. Era già in Fenoglio, quella guerra sporca, feroce, improvvisata, così poco spettacolare. C'era già il partigiano che è prima di tutto uomo, che impazzisce d'amore, anzi, di gelosia, nel bel mezzo della lotta per la liberazione.

Comincia dalla nebbia, da cui emergono le ombre di due partigiani, due uomini. Uno guarda fuori campo e intuisce qualcosa, oltre il nulla. Il passato felice. Il futuro che aveva immaginato. Superò il muro grigio, compatto, ed ecco al centro dell'inquadratura, come nell'incipit che ricordavamo: «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba. Il cuore non gli batteva, anzi sembrava latitante dentro il suo corpo».



Si capisce fin dalla prima apparizione che Luca Marinelli è il valore aggiunto dell'opera dei Taviani, l'incarnazione febbrile di quell'impazzimento, l'antisoldato militante ma umanissimo, fragile, furioso. Lo strumento ideale per il loro "tradimento". Perché si sa che i Taviani amano, usano le parole dei grandi (si chiamino Tolstoj o Shakespeare, Pirandello o Fenoglio), e poi fanno cinema. Fanno appello alle nostre radici (letterarie, culturali, storiche, ideali), si installano in una dimensione che appare fuori dal tempo, e da lì ci dicono cose importanti sull'uomo di sempre e sul presente che stiamo vivendo.

Il primo tradimento sta nel paesaggio. Non siamo nelle Langhe ma in Val Maira. Un film (dei Taviani) non può essere un documento, la verità di una storia ha bisogno delle giuste parole e del luogo giusto, non della realtà verosimile e della narrazione veritiera. Quelle Langhe, così com'erano, non esistono più? Ed eccole rivivere, senza mai essere nominate, in una dimensione quasi astorica (e ageografica). Con l'accortezza di non cercare la "bellezza", ma trovarla quasi per caso, tagliando le cime dei monti, velando ogni cosa con uno strato di grigio, per poi farla emergere, verde, viva, in tutta la sua pacifica indifferenza.

Milton-Marinelli-Fenoglio emerge dalla nebbia e si staglia in quella dimensione cinematografica che Calvino leggeva nei romanzi di Fenoglio: «Fa del cinema, ma del buon cinema, di quello che tu definisci "secco"». Il controcampo è una villa che sembra un palazzo. Ed è la custode della casa, che sembra conservare un segreto sulla sua Giulia, a cui aveva dichiarato il proprio amore senza dichiararglielo, ma che invece amava Giorgio, il miglior amico di Milton, quello che sapeva ballare e arrampicarsi sugli alberi. Lui non riesce a crederci, deve sapere, deve conoscere la verità, e quell'ossessione diventa più importante della guerra, della sopravvivenza, della lotta contro i fascisti-scarafaggi. Che senso hanno la vita e la libertà se non saranno con Giulia? Cosa sono la libertà e la vita di fronte al tradimento di un amico?

Quello dei Taviani, più che un "libero adattamento" del libro di Fenoglio, sembra quasi uno svolgimento libero di ciò che ne pensava Calvino. Milton è l'Orlando furioso, l'uomo che corre, folle, da un presidio partigiano all'altro, fuori da ogni logica, alla ricerca di un fascista da scambiare con l'amico Giorgio, catturato dagli scarafaggi neri. Ma intorno c'è la guerra di Resistenza così com'era: un grande spiazzo erboso vuoto, due ragazzi che corrono a perdifiato, uno inciampa, i fascisti lo prendono a manganellate in campo lungo, il compagno interviene e ne ammazza due, prima di essere colpito; nessun piacere epico ed estetico nel raccontare quelle gesta, che appaiono quasi banali nella loro tragica violenza e follia, nella facilità con cui si muore e ci si ammazza tra i boschi in cui magari si è cresciuti insieme.

La sostanza della storia sta nel vagare senza pace, nell'inseguire uno scopo che nasconde un altro scopo, in una catena di domande senza risposte, di speranze che faticano a trovare un senso, di ideali collettivi che si confondono con le "questioni private". Quei flashback luminosi e colorati suonano quasi offensivi, nel loro innocente erotismo, l'ingenua e ambigua bagarre dei sentimenti.



C'è un'inquadratura, nel primo ritorno al passato, che già dice tutto: Milton sulla sinistra, davanti a una processione di libri ordinati, scuri, che si perdono nel fuoricampo; sulla destra Giulia, che tiene in mano un arcobaleno, che ha già ascoltato *Over the Rainbow* per ventotto volte. In mezzo, a dividerli, il grammofo. Nel presente, Milton passa dietro un tronco che sembra non finire mai. Lui è quello che stava all'ombra dell'albero a citare poeti e romanzi inglesi, a immaginare nuove lettere da scrivere a Giulia; Giorgio, sornione, aspettava sopra l'albero, il "settimo passo" era tutto per lui; era lui che possedeva la carne, mentre Milton aveva solo la visione delle sue grazie, rifiutata cavalleresamente.

Altro tradimento, se non è un fraintendimento: non c'è furia romantica in quegli incontri, non c'è passione che brucia, in quei ricordi, ma qualcosa di lontano, quasi mitologico, c'è un Milton immobilizzato dalla paura. E la sua corsa, allora, sembrerà quasi una nemesis. Così come le note di *Over The Rainbow*, l'allusione a quel luogo che sta «da qualche parte, oltre l'arcobaleno», dove «i sogni si avverano per davvero». Una melodia che lo perseguita lungo tutto il film, ripresa, accennata, solo evocata, distorta, dimenticata. Che spesso lo sorprende alle spalle. Che verso la fine sta solo due note lontane che risuonano come un richiamo militare.

Taviani maneggiano la materia incandescente con grande sicurezza, semplicità, intensità. Si vede che sanno cosa vogliono, anche nei brani troppo "recitati" e illustrativi. Ampiamente compensati dalle intuizioni felici e a volte folgoranti, i tempi sempre giusti dei silenzi e delle esitazioni di Milton-Marinelli, i dialoghi che escono più veri del vero letterario.

(«Sto cercando Giorgio Clerici», «Giorgio il bello?», «No, Giorgio»), le inquadrature vuote in cui si perdono le questioni private e il dramma collettivo, il controcampo del cielo blu attraversato dai bombardieri («Venite, venite! Cari, belli, siete più di mille! Benedetti!»), l'espressione smarrita del ragazzino condannato a morte per vendetta, il fascista jazzista che esibisce la sua ferocia in un assolo infinito...

Il bello è che il meglio arriva proprio dai tradimenti più sfacciati. Ad esempio, la scena dell'incontro con i genitori, trovati alla fine di un movimento della macchina da presa che accompagna il passaggio di una ronda fascista, dopo che Milton è arrivato dentro l'inquadrata come una folata di quel vento che fa sbattere le porte e volare i giornali: lui ci pensa un attimo e poi corre incontro alle due figure fragili, in un abbraccio furioso, tre stacchi, sedici secondi, tre corpi avvinghiati e poi via, veloce, fuori dall'inquadratura. Oppure quell'immagine dolorosa di corpi assassinati (donne, vecchi, bambini), la bimba che si alza e va in cucina come un fantasma, che beve a grandi sorsi e poi se ne torna a coricarsi accanto alla madre morta, come morta anche lei: basta poco per dire l'atroce violenza bastarda di quella guerra, la ferocia assassina dei fascisti.

E poi quel finale! In cui i Taviani si prendono la libertà di portare il racconto e l'antiepica un po' più in là. Prima imprigionano Milton in una fissità

irreale, imbrigliano la sua corsa ormai disperata, inseguito dai fascisti, mentre aspetta il colpo mortale, lo spera, lo invoca: un'inquadratura dal basso, con la testa che si staglia sul cielo bianco e vuoto («Nella testa, sparatemi nella testa!»), poi di lato, mentre corre ma non sembra muoversi di un metro, incollato al bordo sinistro dell'immagine («Ma quando arriva?»). Poi lo rendono imprevedibile, già morto e risorto. Il romanzo lo lascia sospeso, rimane incompiuto, con Milton che crolla «sotto gli alberi» (e poi?); il film invece lo spinge fin sulla cima di una collina, fin dentro una consapevolezza che suona come una rinascita, una vittoria morale, un traguardo spirituale. Un mezzo sorriso, e quella battuta mirabile: «Sono vivo, Fulvia. A momenti mi ammazzavi». Eccolo Milton, il letterato innamorato, il partigiano, uno di quegli «uomini giusti che sanno ancora guardare dalla parte giusta – quella del futuro» (cit. Manassero). Eccoci oltre la nebbia, mentre Milton se ne va e ricompare il titolo, «Una questione privata». Oggi – più di quello ieri che era già un domani – non c'è più posto per l'epica, forse neanche per l'Idea che trasformava gli uomini in eroi, sacrificando le storie personali in funzione del bene collettivo. La questione collettiva è la somma delle «questioni private». Delle occasioni, i sogni, i libri, le fragilità, i tradimenti, le follie d'amore, tutta la nostra umanità, che si esalta mentre combatte la questione di tutti. «Con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti». Da esplicitare ogni volta che gli «scarafaggi» rialzano la testa, in qualunque veste si ripresentino.



The Square

— Ruben Östlund

Il curatore debole

di **Alberto Morsiani**

In questo densissimo film, tutti chiedono aiuto a tutti, ogni inquadratura è infarcita di questuanti e mendicanti. Una richiesta di aiuto peraltro quasi sempre ignorata o negata. Tutto e tutti sembrano poi congiurare contro il protagonista, ironica icona del *curator* d'arte contemporanea coi suoi abiti neri e gli occhiali da conoscitore: l'*affluent society* scandinava (i borghesi donatori del museo) da una parte, i poveri e gli esclusi dall'altra. Agli uni egli deve fornire con le sue mostre e il suo museo quel giusto mix di cultura ed provocazione che serve per vivere ancor meglio; agli altri deve concedere la giusta misura dei suoi sensi di colpa e della sua frustrazione. Ma Christian, il maschio debole della contemporaneità, si rende conto amaramente che un conto è allestire una esposizione temporanea, tutt'altra faccenda è avere a che fare con le permanenti configurazioni dell'essere umano.

Allora, cosa rappresenta quel quadrato, quello "square" di Ascendenza suprematista (il "punto zero della pittura" di Kazimir Malevich) al centro della futura mostra che sta mettendo insieme? È un quadrato inclusivo, come farebbe pensare il sottotitolo «Santuario di fiducia e altruismo nel quale tutti hanno gli stessi diritti e doveri»? O è piuttosto un quadrato esclusivo: dentro quelli con i privilegi, fuori quelli senza? Il perimetro quadrato torna diverse volte nel film come forma geometrica, ad esempio nelle inquadrature dal basso dell'androne di scale del palazzone di periferia luogo della manifestazione del senso di colpa di Christian, oppure nelle inquadrature dall'alto del tappeto su cui volteggiano in danze acrobatiche le belle ragazzine bionde tutte uguali, tra le quali una delle sue figlie.

Il cinema di Ruben Östlund (*Play*, *Forza maggiore*) mette in scena una sorta di esperimento sociale e psicologico, una simulazione di comportamenti umani che possono essere di volta in volta conformisti, critici, falsi, o addirittura esplosivi, in balia di caos e caso. Il protagonista, all'inizio del film, esce fuori dal guscio protettivo

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia e sceneggiatura — Ruben Östlund

Fotografia — Fredrik Wenzel

Montaggio — Jacob Secher Schulsinger

Scenografia — Josefin Åsberg

Costumi — Sofie Krunegård

Interpreti — Claes Bang (Christian), Elisabeth Moss (Anne), Dominic West (Lulian), Terry Notary (Oleg), Christopher Læssø (Michael), Linda Anborg (Linda), Annika Lijebblad (Sonja), Eliandro Edouard (Pojken), Lise Stephenson Engström, Liliane Mardon (le figlie), Emelie Beckius (la donna d'affari), Denise Wessman (la donna al parco), Jan Lindwall (il critico d'arte), John Nordling (il manager), Sofie Hamilton

(la ladra), Kolya Hardy (l'allenatore), Madeleine Barwén Trollvik (la donna aggredita dalla scimmia), Marina Schitpijenko (se stessa)

Produzione — Philippe Bober, Erik Hemmendorff, Katja Adomeit, Sarah Nagel, Olivier Père, Isabell Wiegand per Plattform Produktion/Essential Filmproduktion GmbH/Parisienne/Coproduction Office/Film i Väst/Sveriges Television/Imperative Entertainment/Arte France Cinéma/ZDF-Arte

Distribuzione — Teodora Film

Durata — 142'

Origine — Svezia/Germania/Francia/Danimarca, 2017





dell'istituzione-museo, ed ecco che, sulla strada, collide con un meccanismo sociale offensivo: con un trucco triangolare ben calibrato, basato proprio su di una finta richiesta d'aiuto, gli rubano cellulare e portafoglio. Dunque, comunicazione e denaro, i due idoli della contemporaneità. Smarrito, cerca di recuperarli, e per farlo è costretto a mettersi in contatto con una realtà sociale del tutto diversa dalla sua, quella di un condominio in una zona degradata di Stoccolma. L'equilibrio del nostro vacilla. I tentativi del *curator* di entrare in contatto con il Reale sono patetici fallimenti: anzi, generano guai in sequela, come mostra l'episodio del ragazzino messo nei guai dalle sue lettere minacciose.

Contemporaneamente, Christian perde il controllo anche del suo museo, concedendo troppo spazio al dipartimento marketing e comunicazione. Quest'ultimo, per lanciare la mostra, sforna un video pubblicitario con una mendicante bambina, bionda e con gatto in grembo, che salta per aria non appena mette piede nel quadrato. Il museo, che poteva apparire, agli occhi di Christian, un "santuario di fiducia e altruismo", un utero protettivo dalla realtà là fuori, si mostra del tutto permeabile, anch'esso, a disagi e tensioni della società reale. Artificio e vero, arte e vita, si danno la mano e si confondono nel film, sotto la forma decisiva della *performance*.

Ciò che accade nella vita quotidiana assomiglia a una performance artistica: la rapina in strada attentamente coreografata con l'insistita richiesta di "aiuto" che cela l'inganno; il sofferente di sindrome di Tourette che interrompe con oscenità ripetute meccanicamente («Troia», «Mostra tette»,

«Succhiacazzi», «Stronzate») la dotta conferenza dell'artista; la ragazza bionda che in bagno attira l'attenzione di Christian mettendosi a ripetere «Stronza» e alzando ripetutamente le braccia, lo stesso rapporto sessuale con la successiva pantomima del preservativo e la messinscena di un osceno tira-e-molla; le ripetute apparizioni del bambino ingiustamente accusato di furto con le sue petulanti ossessive richieste di scuse a Christian e la ripetizione meccanica del ritornello «Getterò nel caos la tua vita»... Performances come ripetizioni del *sempreuguale* sul palcoscenico della vita vera.

Nello stesso modo, il Reale invade lo spazio museale proprio come performance, soprattutto nell'allucinante sequenza dell'uomo-scimma in mutande e grucce che terrorizza con grugniti e aggressioni fisiche sempre più spinte il tranquillo pubblico borghese seduto a tavola (che, all'inizio, era stato visto precipitarsi senza ritegno verso il buffet...) fino a quando esso reagisce e lo massacra di botte – nel momento in cui la performance artistica *eccede* e si trasforma in *azione reale*, e la Bestia sta per stuprare la Bella, ecco allora che essa viene brutalmente interrotta: la provocazione non può spingersi oltre un certo limite pena la sua soppressione; oppure in quella della macchina levigatrice azionata da un addetto che danneggia un'opera d'arte fatta di mucchietti di sassi (Christian proporrà di "aggiustarla" di nascosto).

Più in generale, viene ridicolizzata, nel film, la pretesa di rappresentare la realtà, il reale o addirittura di trasformarlo, che poi era (è) la pretesa illusoria delle Avanguardie artistiche. L'arte

ormai non incide più sulla realtà, è l'epoca della "ragion cinica" teorizzata dal filosofo Peter Sloterdijk: l'arte, al massimo, può rifare se stessa. La mostra "The Square", nonostante ai visitatori venga richiesto di depositare soldi e cellulare nel quadrato disegnato sul pavimento dell'entrata, o li si solleciti a spingere un pulsante per far sapere se «hanno fiducia o no negli altri», non cambierà per nulla le relazioni interpersonali, non «riempirà di senso una struttura vuota», come recita a mo' di compito critico il *curator* durante la presentazione. Il tentativo "artistico" di coniugare Natura e Artificio, evidente nella lezione dell'artista con i suoi rimandi all'opera *land art* di Robert Smithson (mettere assieme terra e foglie con ferro e cemento), non a caso continuamente interrotta da uno del pubblico che profferisce oscenità sessiste, è ugualmente votato al fallimento ed è messo alla berlina dalla metaforica presenza di una vera scimmia nell'appartamento della ragazza, corrispettivo invertito dell'uomo-scimmia nel museo.

Mostrando come la vita reale invada lo spazio museale, e il museo invada lo spazio reale, finendo per confondersi, il film insiste sulla comune constatazione di una assoluta irrimediabile impossibilità di fornire norme certe che regolino la coesistenza tra umani. Il museo è solo denaro e marketing, il business delle arti come sistema delle invidie nel quale il desiderio delle opere aspira a farsi esso stesso oggetto del desiderio: è il mercato a rendere sensuali, la sete di desiderio ad abbellire, la compulsa richiesta d'attenzione a produrre l'interessante. Lo stesso Christian, intervistato nell'incipit del film, alla domanda di cosa sia il fattore più importante nella gestione di un museo, risponde: «I soldi».

A sua volta, la vita nel film appare paradossalmente priva di vita, oppure è indifferenza e sopraffazione del più forte sul più debole. Un quadro (quadrato) disturbante, solo temperato da ironia e sarcasmo. In effetti, il mondo del film si presenta come qualcosa di completamente *museificato*. Ci si ritrova, analogamente ai precedenti film del regista svedese, come dislocati ai confini del tutto, e da lì il tutto fa l'effetto di un immane pezzo da esposizione, una copia di se stesso in scala uno a uno. In quanto imitazione di se stesso, il mondo non si distingue in alcun dettaglio dal suo stato originale, con la sola esclusione della significatività, ormai scomparsa. Un mondo divenuto diverso e alieno. La comune consuetudine tra le persone torna ad esser qualcosa di irreparabilmente estraneo, la patina di familiarità delle cose si dissolve e fa apparire la loro originaria e aggressiva estraneità. Una insensatezza che rende il mondo una *esposizione*: tutto il noto e il visibile sembrano come traslocati in un museo del mondo nel quale non riusciamo neppure a ricordare come siamo entrati.

A sua volta, il museo del film perde ogni aura possibile, ogni valore possibile, fosse anche solo di rifugio. È raffigurato piuttosto come una sorta di *discarica* (nel film, c'è una bellissima sequenza in cui vediamo Christian rovistare a lungo tra i sacchi d'immondizia, inquadrato dall'alto in *plongée* da una macchina da presa che man mano sale e lo rimpicciolisce in mezzo alla distesa della spazzatura: l'uomo esamina e seleziona i sacchi uno ad uno come se si trattasse di pezzi da scegliere per una esposizione, magari i "Sacchi" di Alberto Burri...). L'analogia tra museologia e teoria dei rifiuti, ben



nota alla critica d'arte, ha una sua persuasività: i musei sono istituzioni per il trattamento di problemi di smaltimento culturale, discariche addette allo stoccaggio esemplare di scarti particolari della civiltà, residui della "combustione" (Burri, ancora...) di processi creativi. Scrive Peter Sloterdijk: «Mentre la discarica smaltisce i resti materiali dei cicli biologici in modo anonimo e verso il basso, il museo realizza uno smaltimento verso l'alto e verso la memoria».

Peraltro, non esiste arte, o produzione d'arte, senza che vi sia *esposizione* di essa: è solo l'esposizione al pubblico che conferisce valore all'opera d'arte. A fianco dell'inflazione contemporanea del *producibile*, abbiamo allora l'inflazione dell'*esponibile*; da un lato in virtù della radicale autoliberazione dell'espressione, dall'altro in virtù dell'inesauribile ampliamento del concetto stesso d'arte (nel film, mucchietti di ghiaia con la scritta derisoria al neon sulla parete «You Have Nothing», una piramide traballante di sedie – paradossalmente, l'unica forma d'arte riconoscibile come tale, il monumento equestre in bronzo, viene distrutto all'inizio da una ruspa che deve far spazio al "quadrato"). Un totale arbitrio estetico domina la contemporaneità, e il film: l'unica cosa che rimane, è questo il *dictum* finale del regista, nel mondo e nell'arte, è la forma-valore. Lo spirituale sembra scomparso, dall'uno e dall'altra. La felicità, anche. L'eccesso del Reale (il bimbo che disturba e assedia letteralmente il *curator*) va se possibile prontamente eliminato: il bimbo viene infatti scaraventato giù per le scale. Ma in ogni caso quello che Christian non potrà fare, o lo potrà in modo molto limitato, sarà di *prendersi cura* davvero degli altri, e di se stesso. Caos e caso lo sommergono, inesorabili.

Titolo originale — id.

Regia e sceneggiatura — Noah Baumbach

Fotografia — Robbie Ryan

Montaggio — Jennifer Lame

Musica — Randy Newman

Scenografia — Gerald Sullivan

Costumi — Joseph G. Aulisi

Interpreti — Adam Sandler (Danny Meyerowitz), Dustin Hoffman (Harold Meyerowitz), Ben Stiller (Matthew Meyerowitz), Grace Van Patten (Eliza Meyerowitz), Emma Thompson (Maureen), Elizabeth Marvel (Jean Meyerowitz), Judd Hirsch (L.J. Shapiro), Rebecca Miller (Loretta Shapiro), David Cromer (Glenn Twitchell), Adam Driver

(Randy), Matthew Shear (Gabe), Candice Bergen (Julia), Sakina Jaffrey (la dottoressa Malini Soni), Gayle Rankin (Pam), Justin Winley (Robin), Danny Flaherty (Marcus), Adam David Thompson (Brian), Ronald Peet (James), David Cromer (Glenn Twitchell), Sigourney Weaver (se stessa)

Produzione — Noah Baumbach, Eli Bush, Scott Rudin, Lila Yacoub, Catherine Farrell, Jason Sack per Gilded Halfwing/IAC Films/Netflix

Distribuzione — Netflix

Durata — 112'

Origine — USA, 2017

New York. Danny, fresco di divorzio e perennemente zoppicante per un problema all'anca, si ritrova a casa del padre Harold, scultore di talento e accademico ora in pensione, e della moglie alcolizzata di questi, Maureen. Danny è in compagnia della figlia Eliza, in procinto di partire per il college dove studierà cinema, mentre a casa del padre trova l'intraversa e complessata sorella Jean. Danny ha un rapporto problematico con il padre fin da quando questi ha lasciato la famiglia, molto tempo prima. Danny patisce anche la predilezione di Harold per il fratellastro Matthew, finanziere di successo che abita a Los Angeles che, qualche giorno dopo, giunge a casa di Harold con lo scopo di vendere la casa del padre e tutte le sue opere a due collezionisti. Matthew, nonostante il padre straveda per lui, non ha un rapporto meno complicato di quello dei fratelli. Harold entra in coma a seguito di un incidente e i tre figli si ritrovano al suo capezzale in ospedale, dove il confronto quotidiano porta Danny e Matthew a scontrarsi per le incomprensioni del passato.

The Meyerowitz Stories (New and Selected)

— Noah Baumbach

Liberati dal padre

di Giampiero Frasca

La componente autobiografica è sempre stata al centro dell'opera di Baumbach, sin da *Scalciando e strillando* (1995) e *Il calamaro e la balena* (2005), ma l'impressione è che a quella si sia affiancata, almeno da *Giovani si diventa* (2014), un'ossessione logorante per il tempo che passa. È possibile che, avvicinandosi ai cinquanta, Baumbach avverta maggiormente un problema che da sempre attraversa le sue storie, ma in *The Meyerowitz Stories (New and Selected)* il tempo diventa come mai prima nel suo cinema forma, struttura, allegoria e contenuto su cui riflettere più o meno direttamente. Baumbach carica il significato del suo film, distribuito da Netflix, di allusioni continue al concetto di tempo perduto, di un passato che ritorna prepotentemente condizionando il presente, di elaborazioni emarginate in un angolo e mai realmente avvenute. Il rimpianto dei personaggi, che il regista segue con un'attenzione meticolosa, soffermandosi sui loro volti smarriti, dubbiosi o illusoriamente sicuri attraverso ripetuti campi e controcampi che inducono al confronto costante, è tuttavia solo in parte il rimpianto di Baumbach, che si astraie in un finale finemente consolatorio, consapevole di non poter arrestare il tempo, ma capace di descrivere il modo per forgiarlo e dargli un senso compiuto.

Il confronto posto sin dall'inizio dal film è tra i due fratelli, Danny e Matthew, ognuno protagonista di un singolo capitolo dei cinque previsti dalla struttura del film, le storie *nuove e selezionate* cui allude la parentesi del titolo dedicato all'intera famiglia. La personalità di entrambi, così come la presenza della sorella Jean, ha in sé i germi di un'esistenza incompiuta (malgrado le apparenze di uomo di successo di Matthew), dovuta a un rapporto problematico con il padre, carismatico e geniale, la cui fugace fama di un tempo non è stata tuttavia pari alle premesse e alle ambizioni. Una figura, quella paterna, che in Baumbach torna sempre con il suo carico traumatico e che mai come in questo caso, attraverso l'Harold Meyerowitz



di Dustin Hoffman, è vicina al Jonathan Baumbach, stimato critico letterario, scrittore e docente universitario, che di qualche strascico nella psiche del figlio è certamente responsabile (il nome Harold è quello del nonno di Noah, che in vita fu pittore, ma il riferimento del film ai quattro matrimoni dell'anziano capofamiglia è inequivocabilmente diretto a Jonathan, che infatti ebbe quattro diverse mogli).

L'Harold del film è uno scultore ed è in questo che si sostanzia l'allegoria alla base del film: egli, per tutta la vita, ha tentato di bloccare il tempo e di definirlo attraverso le forme immutabili della sua arte, ma ha commesso l'errore decisivo (soprattutto per le conseguenze patite dai suoi figli) di fissarlo impropriamente, sovrapponendo situazioni e assetti. La sua memoria è cristallizzata in un ambito d'idealità resa perfetta successivamente, sostituendo alla forgiatura dell'istante la configurazione del passato: ognuno ha la sua idea di vita e si aggrappa a essa, dice più o meno in questo modo, verso la fine del film, l'attuale moglie di Harold, Maureen, e Harold non ha fatto altro. Ha avuto un successo relativo come scultore nonostante le grandi aspettative e ora vede i suoi amici e colleghi di un tempo esporre al MoMA mentre lui riesce a malapena a comparire nella lista degli invitati al *vernissage*; ha venduto nel passato una sua opera al Whitney Museum ma si sospetta che sia andata smarrita. E come se non bastasse, il figlio prediletto Matthew sta vendendo la sua opera completa a collezionisti che intendono esporla in case di riposo per anziani.

L'Harold del film è uno scultore ed è in questo che si sostanzia l'allegoria alla base del film: egli, per tutta la vita, ha tentato di bloccare il tempo e di definirlo attraverso le forme immutabili della sua arte, ma ha commesso l'errore decisivo [...] di fissarlo impropriamente, sovrapponendo situazioni e assetti.

La citata configurazione del passato risiede nella sua elaborazione, che Harold compie nelle passeggiate notturne in compagnia di uno dei due figli ogni qual volta è messo di fronte all'ipotesi del fallimento: critica il collega L.J. Shapiro dopo l'inaugurazione della mostra, definendo la sua opera superficiale e priva di inconscio; si consola dal precedente divorzio dicendo che la madre di Matthew fosse in cerca di un uomo di livello inferiore rispetto alla genialità che lui esprimeva. Harold è un egoistico scultore della propria esistenza: trattiene i momenti (l'insignificante incontro con Sigourney Weaver, raccontato poi altre due volte ai figli) e rielabora tutto ciò che desidera affinché la forma della sua vita ne tragga giovamento. Non importa se a scapito degli altri e se questi altri sono i figli. Il fondamentale errore di elaborazione di Harold è ricordare con inattaccabile certezza che un'opera di astrazione battezzata successivamente con il nome del figlio fosse stata creata in presenza di Matthew, quando in realtà Matthew non era ancora nato, e condizionare tramite quest'insana convinzione la vita dei fratelli, soprattutto quella di Danny.

Danny, interpretato da un Adam Sandler che fornisce ancora una volta una prova convincente in un ruolo non esplicitamente comico, compare brutalmente (ma indicativamente) in scena con un primo piano rivolto all'indietro, alla ricerca di un parcheggio che nell'isola di Manhattan non riesce in alcun modo a trovare. Tentare di cogliere un tempo che lo ha sempre trascorso, è questo il dramma che lo costringe a guardare alla sua vita retrospettivamente, in funzione di un presente modellato sull'educazione della figlia, Eliza, giunta alla vigilia del suo ingresso al college e sulla cui formazione Danny intende proiettare il suo futuro (Eliza, tra l'altro, andrà a studiare cinema, perché «sembra che facciano tutti cinema, oggi», dice Maureen, riecheggiando nella sua stordita saggezza quello che Franzen disse di tutti i Jonathan impegnati a fare lo scrittore). Il trauma di Danny, la sua incompatibilità con un padre che gli ha sem-





pre preferito Matthew e che Baumbach mette in scena con punte di umorismo amarissimo (per esempio quando Harold rivela placidamente che la password del computer è «Matthew» davanti a un Danny tristemente ciondolante per l'ennesima conferma), è dovuto a una sconnessione dei tempi che ha prodotto un'impropria *transitività*.

Danny ha vissuto una serie di privazioni dovute dall'imperfetta memoria paterna, in un rimpallò di attribuzioni e ricordi simboleggiato dalla presenza degli occhiali Vuarnet, che Matthew e Danny continuano a cedere vicendevolmente, fino a quando Danny decide di riconoscerli come propri, prendendo finalmente possesso della sua vita. E riuscendo anche a tagliare il cordone ombelicale che lo tiene da sempre legato al padre, decretandone la morte simbolica in uno dei momenti stilisticamente più interessanti del film, realizzato con un andirivieni di rapidi raccordi sull'asse sul volto di Danny, intento a proferire le parole di addio consigliategli in ospedale in caso di dipartita del congiunto. Il pieno riconoscimento di sé passa necessariamente attraverso la frantumazione del soggetto esistente fino a quel momento.

La transitività di cui è vittima Danny, propria per la sua duplice natura, colpisce indirettamente anche Matthew. Diversamente da Danny, il rapporto che intercorre tra il terzo figlio di Harold e il tempo non è di rammarico rispetto al passato, ma di attimi da cogliere opportunisticamente nel presente, benché il grado di insoddisfazione imputato al padre sia identico, in questo caso per non avergli mai comunicato con parole e atteggiamenti la sua predilezione che invece Harold continua candidamente a spiattellare ai fratelli.

Questo dramma d'incompiutezza che a diverso titolo ha come vittime Danny e Matthew, oltre agli evidenti disturbi mostrati dai personaggi in scena, è tradotto da Baumbach attraverso una sorta di nevrotico tic che investe freudianamente le transizioni tra una sequenza e l'altra, tagliate nettamente sulle parole di sfogo gridate dai due fratelli.

Danny e Matthew, tuttavia, sono solo il veicolo di una dolorosa elaborazione condotta con i toni della commedia. Il risultato è Eliza, l'ultima dei Meyerowitz, che studia cinema nella stessa università in cui il nonno insegnava e che può continuare la tradizione artistica familiare. Quella stessa tradizione che Danny, pianista fallito, ha bruscamente interrotto. Nel suo precipitato autobiografico è come se Baumbach asserisse che il cinema può salvare la vita, ma è nella fissazione dell'opera d'arte nel fluire del tempo che il regista suggerisce la possibilità di accedere finalmente a un equilibrio. Nell'ultima breve scena, Eliza si aggira nel magazzino del Whitney Museum, ingombro di casse come nel finale di *I predatori dell'arca perduta*, anche se il pensiero, inteso come il riassunto di un'intera vita, dovrebbe andare al finale di *Quarto potere*. Introdotta da un inserviente, scorge la cassa con la scultura del nonno che si credeva smarrita; la cassa pare restituire lo sguardo a Eliza in una soggettiva inanimata che progressivamente mette a fuoco il volto commosso della ragazza, prima che la stessa accarezzi teneramente con un dito l'etichetta. L'opera blocca per un istante l'inarrestabile scorrere del tempo, si accaparra l'eternità riconoscendo nel controcampo l'eredità culturale e di affetti della famiglia. Finalmente, verrebbe da dire.

Good Time

— Benny Safdie, Josh Safdie

The Pure and the Damned

di Edoardo Peretti

Il cinema da sempre ci ha abituato al racconto di notti che assumono il colore dell'incubo, del dolore e della follia, nelle quali il protagonista sprofonda negli abissi della propria disperazione e dei propri errori. Sono corse contro il tempo, contro gli ostacoli messi da altri, che riflettono allo stesso modo della città trasfigurata dalla luci notturne storte e problemi sociali più vasti, e in qualche modo anche contro sé e le proprie colpe. Tra i tanti esempi celebri, il grottesco viaggio nella New York underground vissuto dal protagonista di *Fuori orario* di Martin Scorsese. Innumerevoli sono anche le notti drammatiche e campali nate, per esempio, come conseguenza di una rapina finita non secondo i piani della vigilia, dal conclamato capolavoro di John Huston *Giungla d'asfalto* al recente esercizio di stile *Victoria* del tedesco Sebastian Schipper. *Good Time*, esordio nel lungometraggio dei fratelli Benny e Josh Safdie – in concorso a Cannes 2017 –, riprende, digerisce e rielabora molti di questi topoi, aggiornandoli ai canoni di un'estetica invasiva a cavallo tra l'iperrealismo e l'onirico e, perlomeno talvolta, non lontana dagli standard tipici del videoclip.

Che il film della coppia di fratelli voglia imprigionare lo spettatore in un ritmo adrenalinico e scatenato e di conseguenza renderlo il più possibile empatico verso la sofferenza, il disagio e la disperazione del protagonista e di suo fratello è chiaro fin dall'inizio, quando si viene immediatamente immersi in un prologo lunghissimo, di forte impatto e che non lascia tempo di ambientarsi, durante il quale si svolge la rapina da cui poi scaturisce l'intera vicenda e che presenta i titoli di testa quando il film è iniziato già da oltre venti minuti. Non un dettaglio, ma quasi una dichiarazione d'intenti e in qualche modo anche di stile, una maniera per trascinare immediatamente e fino in fondo chi assiste nelle psicologie dei personaggi e nelle loro condizioni.

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia — Benny Safdie, Josh Safdie

Sceneggiatura — Ronald Bronstein, Josh Safdie

Fotografia — Sean Price Williams

Montaggio — Ronald Bronstein, Benny Safdie

Musica — Oneohtrix Point Never

Scenografia — Sam Lisenco

Costumi — Miyako Belizzi, Mordechai Rubinstein

Interpreti — Robert Pattinson (Constatine "Connie" Nikas), Benny Safdie (Nick Nikas), Talitha Lenice Webster (Crystal), Jennifer Jason Leigh (Corey Ellman), Barkhad Abdi (Dash), Necro (Caliph), Peter Verby (Peter), Saida Mansoor (Agapia Nikas), Gladys MATHON (Annie), Rose Gregorio

sinossi

Dopo che una maldestra rapina in banca ha fatto finire in prigione il fratello minore Nick, Constatine "Connie" Nikas intraprende una complicata odissea nei bassifondi della città nel tentativo, sempre più disperato e pericoloso, di farlo uscire di prigione. Nel corso di una più che concitata notte, Connie si trova a lottare contro il tempo per salvare il fratello anche da se stesso, consapevole che le loro vite sono appese a un filo.

(Loren Ellman), Eric Paykert (Eric), Astrid Corrales (l'assistente di Eric), Rachel Black (Rachel), Hirakish Ranasaki (Trevor), Maynard Nicholl (Donnie), Ben Edelman (il cliente che si lamenta dell'acido), Laurence Blum, Jason Harvey (gli agenti della Nassau County Police)

Produzione — Sebastian Bear-McClard, Oscar Boyson, Terry Douglas, Paris Kasidokostas Latsis, Brendan McHugh per Elara Pictures/Rhea Films

Distribuzione — Movies Inspired

Durata — 101'

Origine — USA, 2017





Fin da subito la cinepresa si appiccica ai primi piani dei volti, alternando piani sequenza dalla mobilità traballante a momenti dal montaggio molto serrato, con una fotografia sporca e con un costante utilizzo della musica elettronica in sottofondo; significativo da quest'ultimo punto di vista è per esempio il momento – l'entrata nella tavola calda – in cui la musica extradiegetica si sovrappone, mischiandosi, alla musica diegetica altrettanto ritmata, proprio in una delle fasi più tese e drammatiche della fuga successiva alla rapina. Il lavoro sulla colonna sonora, intesa nel suo significato più completo fatto di musiche e di rumori, di diegetico e di extradiegetico, è del resto forse l'aspetto più evidente della furia stilistica che caratterizza l'opera. Talvolta in maniera efficace, e talaltra in modo più scolastico, le sonorità di vario tipo sono l'aspetto più immediato che riflette l'abisso, materiale e psicologico, in cui il protagonista sprofonda ora dopo ora. Che più direttamente, anche nei momenti di calma momentanea e apparente che rappresentano la classica "quiete prima e dopo la tempesta", trasmettono la sua disperazione senza via d'uscita.

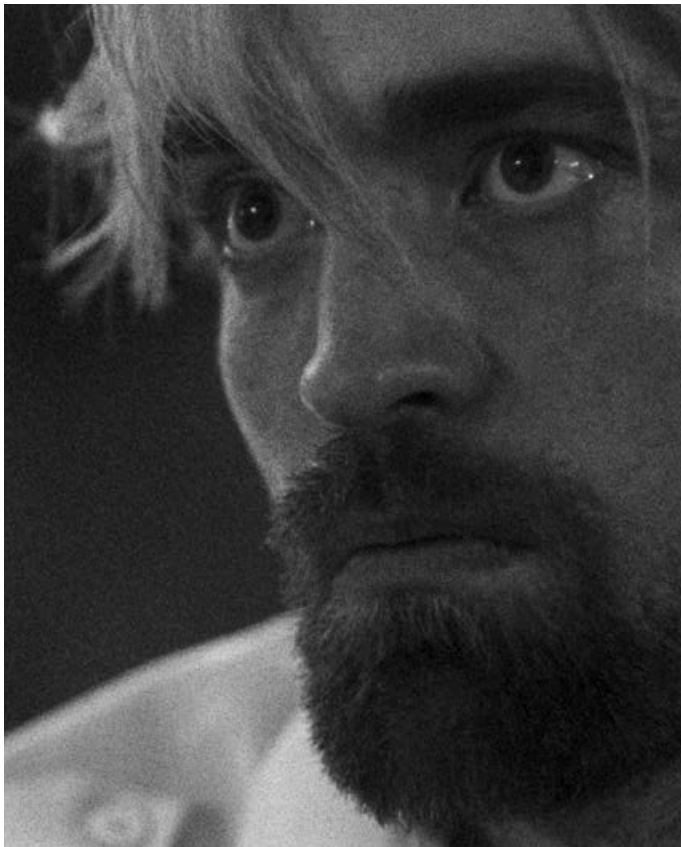
Disperazione è la condizione intorno alla quale ruota il baricentro di *Good Time*, che anche da questo punto di vista rielabora le tradizioni sia dell'*heist movie* che dei film d'ambientazione notturna a cui accennavamo a inizio recensione. La disperazione del protagonista, interpretato – ricordiamolo – da un Robert Pattinson sempre più lontano e smarcato dal modello *Twilight* che lo ha reso famoso e che per alcuni è ancora un po' un pregiudizio radicato, è legata, come conseguenza e ambigualmente forse anche come

causa, a filo doppio alla condizione del fratello e alla sua malattia. Inoltre, i personaggi secondari incontrati e in qualche modo sfruttati nel suo peregrinaggio sono tutti in qualche modo vittime, spesso in maniera irreversibile, di un forte disagio, che può essere fisico, psicologico, sociale, economico o mentale. La malattia viene spesso rappresentata in maniera diretta ed evidente. Si veda la sequenza dell'ospedale e in particolare il fugace incontro con l'anziana donna costretta a letto e sul punto di morte. Oppure la vitalità disperata di Corey, alla cui psiche in frantumi la dolente interpretazione di Jennifer Jason Leigh dà una forza implacabile.

Malattie fisiche e psicologiche, disagi e sofferenze acquistano, tra le righe, un senso più vasto; diventano l'eco di una società in frantumi e in ginocchio, nella quale le difficoltà economiche si riflettono nelle difficoltà fisiche e mentali. È un ritratto torvo di una comunità disperata quello dipinto dai fratelli Safdie, a cui le sequenze dall'atmosfera in bilico tra l'iperrealismo di stampo scorsiano (qua e là nel film riecheggia in particolare *Taxi Driver*, oltre a *Fuori orario* privato del grottesco) e l'onirico più dichiarato – si vedano i frequenti momenti in cui le luci delle insegne e dei semafori riflettono nell'inquadratura in maniera totalmente antinaturalistica – conferiscono un impatto ancor più cupo e caotico, rafforzando lo spaesamento dato dal ritmo adrenalinico, dalla musica straniante e dalle altre scelte stilistiche.

Il film quindi viaggia su due strade parallele e in qualche modo dipendenti: la disperazione del

Il film viaggia su due strade parallele e in qualche modo dipendenti: la disperazione del protagonista e quella dal significato più vasto e sottilmente sociale di chi, costantemente o occasionalmente, lo circonda e ha a che fare con lui. Con il protagonista che in qualche modo si nutre della sofferenza altrui, piegandola alle proprie disperate esigenze, in maniera sempre più esagerata man mano che la sua disperazione appare senza sbocchi.



protagonista e quella dal significato più vasto e sottilmente sociale di chi, costantemente o occasionalmente, lo circonda e ha a che fare con lui. Con il protagonista che in qualche modo si nutre della sofferenza altrui, piegandola alle proprie disperate esigenze, in maniera sempre più esagerata man mano che la sua disperazione appare senza sbocchi. Da questo parallelismo nasce l'elemento forse più interessante del film. La definizione cioè di un personaggio estremamente ambiguo, difficile da collocare semplicemente nella categoria tipica di chi è costretto ad agire in un certo modo dalle circostanze andando contro la propria natura che tante volte si è vista in film dalla tematica e dall'impostazione simili (ancora il recente *Victoria*). Sappiamo pochissimo del suo passato e a riguardo abbiamo indizi contrastanti, che possono far pensare sia ad una sua natura "negativa", che ad una natura "positiva" piegata dagli eventi.

Ancor più importante è l'ambiguità con cui viene dipinto il rapporto con il fratello. Rimane infatti il dubbio se ci sia effettivamente un affetto paterno e protettivo, o se al contrario abbia su di lui un'influenza consapevolmente manipolatoria e malsana. Il finale, splendido, non fa che ribadire queste incertezze, confermando un ritratto sfaccettato, indefinito e contraddittorio, con un'ambiguità che rafforza

le sensazioni date dalla stile spaesante e più che adrenale. E che risuona nelle note, stavolta melodiche e calme, e nelle liriche della canzone di chiusura scritta da Oneohtrix Point Never (vincitore del "Cannes Soundtrack Award") in collaborazione con Iggy Pop, dal significativo titolo *The Pure and the Damned*.

Da questo parallelismo nascono però anche gli elementi che lasciano un po' perplessi e più di un dubbio, anche sull'opportunità e sulla capacità di gestire con consapevolezza e con reale efficacia snodi narrativi e personaggi delicati. Talvolta i fratelli Safdie sembrano voler scegliere la strada più facile, sensazionalista e banalmente provocatoria, quella della sorpresa e dello sdegno più immediati, senza però dare l'impressione di riuscire ad andare fino in fondo al discorso accennato e di lasciare qualcosa, che sia una riflessione successiva alla visione, una presa di coscienza o anche solo un senso di reale disagio e disagio. *Good Time* è, per concludere, un film che nell'immediato colpisce, coinvolge e immerge fino in fondo, anche nella maniera più forte e assoluta, ma che contemporaneamente rischia, usciti dalla sala e al momento di ripensarci su, di lasciare meno di quanto ci si sarebbe aspettato durante la visione, pur con una manciata di sequenze notevoli e di per sé estremamente efficaci.

cast&credits

Titolo originale — Le Redoutable
Regia e sceneggiatura — Michel Hazanavicius
Soggetto — dal libro *Un anno cruciale* di Anne Wiazemsky
Fotografia — Guillaume Shiffman
Montaggio — Anne-Sophie Bion, Michel Hazanavicius
Scenografia — Christian Marti
Costumi — Sabrina Riccardi
Interpreti — Louis Garrel (Jean-Luc Godard), Stacy Martin (Anne Wiazemsky), Bérénice Bejo (Michèle Rosier), Micha Lescot (Bambam), Grégory Gadebois (Michel Cournot), Félix Kysyl (Jean-Pierre Gorin), Arthur Orcier (Jean-Henri Roger detto Jean-Jock), Marc Fraize (Emile), Romain Goupil (il poliziotto cinefilo), Jean-Pierre

sinossi

Mocky (il cliente del ristorante), Guido Caprino (Bernardo Bertolucci), Emmanuele Alta (Marco Ferreri), Matteo Martari (Marco Margine), Stéphane Varupenne (Eric de la Meignière), Philippe Girard (Jean Vilard), Laurent Soffiati (lo studente di cinema fan di Godard), Quentin Dolmaire (Paul), Esteban Carvajal-Alegria (il leader studentesco alla Sorbona), Paul Minthe (il manifestante che ama Belmondo)
Produzione — Florence Delume, Michel Hazanavicius, Riad Sattouf, Simone Gattoni per Les Compagnons du Cinéma/La Classe Américaine/France 3 Cinéma/StudioCanal
Distribuzione — Cinema
Durata — 107'
Origine — Francia/Italia/Myanmar, 2017

Il mio Godard

— Michel Hazanavicius

Identificazione di un regista

di Julien Lingelser

«A chi importa Godard nel 2017?», ammette Michel Hazanavicius «mentre è intervistato a Cannes, lo scorso maggio. E semplicemente quanti sanno ancora chi è Jean-Luc Godard, perché c'è da scommettere che tra gli spettatori del multisala dove sarà proiettato *Il mio Godard*, vedendo la locandina, tanti si chiederanno «Ma chi è?», non sapendo che il Godard in questione non è solo quello di Hazanavicius ma un po' quello di tutti: un regista che ha elaborato un linguaggio innovativo e un pensiero influente sull'arte che li diventerà poco dopo. Una figura di spicco della cosiddetta "modernità", benché Godard non accetti una storia dell'estetica cinematografica così nitida e lineare. Insomma ci auguriamo che qualche cinefilo altruista sarà sempre presente per informare il pubblico sui dettagli di questa "storia".

Non è l'ingiustizia dell'ignoranza che ha spinto Hazanavicius a re-
 Nalizzare il film, quanto un amore postmoderno della ricreazione di un'epoca sulla quale si ironizza gentilmente. Il regista premiato dall'Oscar per *The Artist* nel 2012 non è alle prime armi in termine di pasticche. Dopo essersi confrontato con successo al passaggio dal cinema muto al cinema parlante, e con molto meno successo al film di guerra umanitario in *The Search* (2014), ora gira un film "à la Godard" con Godard protagonista. Ovvero un attore che recita la sua parte. Un Louis Garrel convincente del resto, grazie a un *restyling* completo con la calvizie nascente e la dizione straniente (almeno nella versione originale) del regista di origine svizzera, ma senza cadere neanche nella trappola della pura imitazione. Un interprete figlio d'arte (suo padre Philippe Garrel è uno dei maggiori rappresentanti francesi del cinema *d'auteur* ancora vivi), abbonato ai ruoli insoliti (ricordiamo *The Dreamers* di Bertolucci, nel 2003) e a un cinema confidenziale, più riflessivo che spettacolare. Insomma un attore un po' godardiano, senza essere però il nuovo Jean-Pierre Léaud (1).

(1) Per completare l'atmosfera revival, segnalo che il direttore della fotografia del film, Guillaume Schiffman, è il figlio di Suzanne Schiffman, segretaria di edizione durante le riprese di *La cinese*.





Il film di Hazanavicius ha almeno il coraggio di confrontarsi con quell'epoca di litigi, di rotture e di transizione che fu il Sessantotto per Godard, ma se il ritratto dell'artista nella società è riuscito, lo sguardo dell'artista sulla società sembra filmato come in un acquario: come se, oggi e nel cinema di oggi, non respirassimo molto di quell'effervescenza politica e di quel desiderio d'invenzione e di rifondazione.

i film

Hazanavicius si ispira a due romanzi (*Une année studieuse*, 2012; *Un an après*, 2015) di Anne Wiazemsky, purtroppo scomparsa il 5 ottobre scorso. Oltre alla scrittura e a diverse parti in film impegnati, l'attrice rimane celebre per essere stata la compagna di Godard a cavallo tra il 1967 e il 1969. Storia d'amore tormentata che i due libri raccontano con malinconia e sottile intimismo, che vede la Wiazemsky, allora studentessa ventenne, vivere le sue prime esperienze sentimentali e attoriali con Godard nello stesso appartamento dove girano insieme *La cinese*. Evoca con malizia come la mattina passavano immediatamente dalla stanza da letto al set e, più tardi, alle strade in ebollizione e alle manifestazioni. L'idillio, anzi, il matrimonio (2), finisce pressapoco quando Godard si "smarrisce" nell'esperienza del collettivo Dziga Vertov, un tentativo di cinema plurale (tutta la troupe dirige il film)

(2) Una piccola concessione alla borghesia celebrata con pochi testimoni il 21 luglio 1967. Ricordo che Anne Wiazemsky era anche la nipote dello scrittore e premio Nobel François Mauriac, proveniente da una famiglia cattolica e conservatrice.

e militante. Nel frattempo Anne Wiazemsky si "esilia" periodicamente in Italia, gira con Pasolini (*Teorema* e *Porcile*), Carmelo Bene (*Capricci*) e Marco Ferreri (*Il seme dell'uomo*).

L'ex musa di Godard rifiuta in un primo tempo di concedere i diritti dei suoi romanzi per un loro adattamento allo schermo, ma inaspettatamente si lascia convincere quando Hazanavicius le dichiara che la sua rottura con Godard è buffa e che potrebbe fare un'ottima commedia. È vero che Godard è diventato nell'immaginario cinefilo un "personaggio", una specie di eremita colto, un sinistroido dall'ironia feroce, che ama ricorrere ai giochi di parole e alle figure di stile. Un mito che Hazanavicius trasforma facilmente in un personaggio burlesco, in particolare con la gag ricorrente delle scarpe scivolose e degli occhiali rotti. Di fatto, ridiamo di più ma ri-

flettiamo di meno. La Wiazemsky, interpretata da una Stacy Martin soft e atona (lontana dal *Nymphomaniac* di Lars von Trier), è troppo ridotta al ruolo di voce narrante, mentre con emozioni più forti e singolari avrebbe potuto controbilanciare il monopolio intellettuale del fascinoso marito.

La ricerca archeologica del linguaggio cinematografico "perduto" essendo una specificità di Hazanavicius, possiamo rimpiangere che *Il mio Godard* non sia più memore delle specificità del comico godardiano, ossia «il dubbio e la stupefazione», secondo Joachim Lepastier (3). Anche la restituzione dei codici della "modernità cinematografica" appare ben saggia e limitata ad alcuni occhietti. Invece di sperimentare nella forma, o di partire dall'innovazione formale per riformulare un universo in qualche modo personale (come in *The Artist*), assistiamo qui a un recupero confortevole e artificiale di certi spunti offerti dall'opera del primo Godard: sguardi nell'obiettivo, deificazione della donna, citazione delle colonne sonore, immagine in negativo, grana della pellicola, titoli didattici, insomma poche cose turbano lo spettatore del Ventunesimo secolo che ne ha viste molte altre, magari proprio durante il quarto d'ora di *réclame* che ha preceduto la proiezione, giacché la pubblicità ama da tempo sfruttare l'aura dei miti e addomesticare le forme sperimentali per rivolgersi al consumatore. La ricostituzione estetica poteva essere più aggressiva e addirittura attualizzata con saturazioni, interruzioni, *deturpazioni di ogni tipo*.

(3) Cfr. «Cahiers du cinéma», n. 736, settembre 2017, pag. 63.

Il film di Hazanavicius ha almeno il coraggio di confrontarsi con quell'epoca di litigi, di rotture e di transizione che fu il Sessantotto per Godard, ma se il ritratto dell'artista nella società è riuscito, lo sguardo dell'artista sulla società sembra

filmato come in un acquario: come se, oggi e nel cinema di oggi, non respirassimo molto di quell'effervescenza politica e di quel desiderio d'invenzione e di rifondazione. «Il cinema non è molto importante nella vita di tante persone», constata con rassegnazione Hazanavicius, ma minimizzare l'importanza e l'impatto che può anche avere sarebbe dimenticare la forza di riflessione già dimostrata dai cineasti, poiché «solo il cinema» – dice Godard – è stato il testimone espressivo dei grandi movimenti storici del Secolo scorso (4). Perciò «gli dobbiamo molto», aggiunge Hazanavicius parlando del regista della Nouvelle Vague, anche se non sappiamo bene cosa. L'audacia? La libertà? Senza essere pessimisti, al contrario, chiederemo sempre ai registi emergenti e confermati le prove di quest'eredità.

certi aspetti della sua personalità e inventandone altri. Riaccendere la lanterna magica, alla stessa stregua di Scorsese quando spolverò la figura di Méliès in *Hugo Cabret* (2012) e rimise i cortometraggi delle origini sotto le luci della ribalta. Il gesto rimane comunque criticabile e perfettibile, ma dobbiamo anche essergliene grati per l'occasione dataci di riparlare degli innovatori più o meno spariti dello/dallo schermo. Non è necessario conoscere l'opera di Godard per vedere *Il mio Godard*, ma potrebbe essere necessario vederlo per prendere coscienza non tanto di quello che è stato perso, bensì di quello che dobbiamo ritrovare.

Nel 1881, Arthur Meyer, promotore del Musée Grévin (il famoso museo delle cere di Parigi) e direttore di un quotidiano, intendeva dare la possibilità ai suoi lettori di "mettere un volto" sulle personalità evocate nel suo giornale (all'epoca le fotografie erano rarissime nella stampa). Alla fine è questo il gesto che salva il film di Hazanavicius: identificare e "mantenere in vita" un regista e la sua poetica nel circuito pubblico delle sale cinematografiche, seppur facendo la caricatura a

(4) Cfr. Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin, Parigi 2008, pag. 156.



cast&credits

Titolo originale — Una mujer fantástica
Regia — Sebastián Lelio
Sceneggiatura — Sebastián Lelio, Gonzalo Maza
Fotografia — Benjamin Echazarreta
Montaggio — Soledad Salfate
Musica — Matthew Herbert
Scenografia — Estefanía Larraín
Costumi — Muriel Parra
Interpreti — Daniela Vega (Marina), Francisco Reyes (Orlando), Luis Gnecco (Gabo), Aline Küppenheim (Sonia), Nicolás Saavedra (Bruno), Amparo Noguera (Adriana), Trinidad González (Wanda), Néstor Cantillana (Gastón), Alejandro Goic (il dottore), Antonia Zegers

sinossi

Marina è una donna giovane e attraente, legata sentimentalmente a un uomo di vent'anni più grande. La sua fragile felicità si interrompe la sera in cui Orlando, il suo grande amore, muore all'improvviso. È in quel momento che la sua natura transgender la mette di fronte ai pregiudizi della società in cui vive. Marina è però una donna forte e coraggiosa e si batte contro tutto e tutti per difendere la propria identità e i propri sentimenti.

(Alessandra), Sergio Hernández (l'insegnante di canto), Roberto Farías (il medico), Cristián Chaparro (il fisioterapista), Diana Cassis (la receptioniste), Eduardo Paxeco (l'infermiere), Paola Lattus (l'infermiera), Felipe Zambrano (il soldato), Erto Pantoja (il sergente di polizia), Fabiola Zamora (la cassiera), José Antonio Raffo (il guardiano), Diabla (il cane)
Produzione — Juan de Dios Larraín, Pablo Larraín, Sebastián Lelio, Gonzalo Maza, Maren Ade, Fernanda Del Nido, Jonas Dornbach, Janine Jackowski per Fabula/Komplizen Film/Muchgas Gracias/Setembro Cine
Distribuzione — Lucky Red
Durata — 104'
Origine — Cile/Germania/Spagna/USA, 2017

Una donna fantastica

— Sebastián Lelio

Un uomo, una donna

di Paola Brunetta

Mi aveva conquistato, nel 2013, *Gloria*, il ritratto di una donna di una certa età che non vuole rinunciare a vivere e che quindi esce la sera, frequenta amici e locali, e non esita ad aprirsi ad una relazione che potrebbe ridarle gioia, entusiasmo, pienezza. Si trattava di un ritratto di donna autentico; profondo ma misurato, realistico ed umano, psicologicamente perfetto. Adesso Sebastián Lelio, argentino di nascita ma vissuto in Cile dall'età di due anni, esce con un altro ritratto femminile presentato sempre a Berlino (1), *Una donna fantastica*, che fin dal titolo definisce il suo personaggio come fuori dall'ordinario e forse anche dalla realtà. Troppo vera, per essere reale. Troppo umana. Troppo integra moralmente, coerente, ferma nei suoi principi e nella saldezza del suo amore.

Lasciamo a questo punto parlare Lelio: «Lo dico sempre, ho fatto un film transgender su un personaggio transgender. Un soggetto come questo sembra destinato al realismo sociale. Brutte luci, ambienti squallidi, verismo... lo ho voluto invece poggiare su questa figura rifiutata dalla società uno sguardo luminoso, nutrito di bellezza. Attraversando anche molti "generi" diversi. C'è il film romantico, il *revenge movie*, la *ghost story*, il musical, l'omaggio a Busty Berkeley e a Buster Keaton» (2). Citazione che introduce altri elementi nel nostro discorso, a partire da quello principale: Marina, la protagonista, è un transgender che all'anagrafe fa ancora Daniel, e se questo non pesa sulla sua relazione con Orlando, che

(1) Dove ha vinto l'Orso d'argento per la sceneggiatura (scritta con Gonzalo Maza), mentre il film precedente l'aveva vinto per l'attrice protagonista, Paulina García.

(2) Fabio Ferzetti, *La mia trans è diventata un'icona cilena*, in «Il Fatto Quotidiano», 25 ottobre 2017, pag. 21.





è amore vero, di quello che “non si cerca” e che è innanzitutto accettazione gioiosa dell'altro, andrà a pesare sui suoi rapporti con la famiglia del compagno quando questi sarà morto, in particolare con l'ex moglie e con il figlio, che non riescono a vedere Marina né come donna né, cosa ancora più grave, come essere umano (significative le parole di Sonia: «Quando ti guardo non so che cosa vedo... Una chimera»); per cui il nucleo portante del film si gioca sui pregiudizi e sulla paura del “diverso” che fanno sì che la famiglia di Orlando escluda Marina da tutto quello che è il post mortem, per citare un titolo del produttore Pablo Larraín (coprodottrice è Maren Ade, la regista di *Vi presento Toni Erdmann*, e questo la dice lunga sul filone in cui Lelio si inserisce), impedendole di presenziare al funerale del compagno e togliendole la casa in cui viveva con lui, l'automobile e, *last but not least*, il cane a cui era affezionata (e che lotterà per riprendere). E infatti un altro tema del film è quello della norma, della normalità che è «rifugio in cui possiamo riposarci, nasconderci, impigrirci» e che è «un dispositivo politico, uno strumento concepito per normalizzare ciò che invece non si lascia chiudere in una regola, visto che siamo tutti differenti» (3).

(3) Ibidem.

Più interessante ancora è il discorso che Lelio fa sul film, sullo stile del film, che mescola vari generi, pur essendo fondamentalmente un *mélo* quindi un'opera sentimentale alla Almodóvar/Fassbinder, con una forte attenzione alla psicologia dei personaggi e con intenti di denuncia sociale, lavorando con la musica fino ad inserire stralci di musical, andando sul surreale quando Orlando si manifesta a Marina tra la folla o su qualche superficie specchiante, giocando sulla rabbia (i pugni) e sulla vendetta e, anche, inserendosi nella tradizione dei film sull'identità di genere tra cui voglio ricordare, oltre a classici come *La*

moglie del soldato (1992) di Neil Jordan, due film poco conosciuti come *Princesa* (2001) di Henrique Goldman e *Aria* (2009) di Valerio D'Annunzio. Però appunto, rispetto per esempio a questi due film, niente ambienti squallidi e verismo: Lelio vuole posare sulla protagonista uno sguardo luminoso di bellezza, e ci riesce perfettamente; bellezza che si esprime in quello che Marina è come persona, nella sua fermezza morbida, nel suo soffrire in silenzio mantenendo la propria coerenza e i propri valori, nel suo comprendere gli altri, nonostante tutto. Perché Marina è davvero come se non fosse di questa terra, come se l'essere perennemente spazzata dal vento (magnifico il carrello laterale sulla camminata nel vento, quella dell'immagine della locandina: stare in equilibrio comunque, farsi sbilanciare ma riuscire anche a bilanciarsi nella tempesta dei sentimenti propri e altrui perché, come dice a un certo punto, «quello che non ti uccide ti rende più forte») la portasse a ricentrarsi e ad essere ancora più forte, forte nella flessibilità della comprensione del mondo e degli uomini. Marina “è” perché capisce la fragilità dell'uomo, e la accoglie; al di là del suo “genere”, e al di là del dolore che questo le può provocare. Amore dispiegato, umanità dispiegata nella solitudine in cui è costretta a stare. Con il canto che è per lei sfogo e liberazione, dote e ricchezza. Non a caso il film, che si era aperto con le cascade dell'Iguazú (dove i protagonisti avrebbero dovuto andare in vacanza) inquadrata talmente da vicino da sembrare nuvole o polvere, e comunque acqua schiacciante come sferzante è il vento di cui sopra, si chiude con l'aria del *Serse* di Händel *Ombra mai fu*, che fa riferimento a un albero che non dev'essere oltraggiato da «tuoni, lampi, e procelle», né dall'«austro rapace».

E a proposito del finale: ci sono almeno altri due punti in cui il film avrebbe potuto chiudersi, al

Lelio vuole posare sulla protagonista uno sguardo luminoso di bellezza, e ci riesce perfettamente; bellezza che si esprime in quello che Marina è come persona, nella sua fermezza morbida, nel suo soffrire in silenzio mantenendo la propria coerenza e i propri valori, nel suo comprendere gli altri, nonostante tutto.



termine dell'inserito musical (locale della periferia degradata di Santiago che si trasforma in palcoscenico per ballerini scintillanti di lustrini e strass, con lei che entra in un piano ravvicinato e vi si ferma) e sul dettaglio dell'armadietto della struttura termale vuoto, ma il regista preferisce continuare e dare al film un barlume di speranza; quindi ai finali "cinematografici" preferisce un finale centrato sui contenuti, sul messaggio di speranza che vuole dare (Marina ha recuperato il cane, vive da sola e non teme la propria identità faticosamente costruita, e ha trovato nel canto la sua passione e professione). Infatti come qualcuno ha osservato contando tutte le volte in cui nel film compaiono vetri o specchi a far interrogare noi e la protagonista su essere e apparire, verità e finzione, identità e ambiguità, l'opera ha un intento di denuncia che la porta forse ad essere dimostrativa, ma ha dall'altro lato un côté estetico e simbolico estremamente ricco e raffinato. Lo possiamo notare nei movimenti di macchina (segnalo un altro carrello, quello triplice che accompagna la camminata notturna della protagonista all'uscita dall'ospedale), nella fotografia (molto in esterni di notte, con le luci colorate onnipresenti a dare un tocco di mistero e leggerezza al realismo dominante), nella scenografia che ci mostra una Santiago moderna e borghese fatta di linee architettoniche che paiono racchiudere delle gabbie, accanto ad una Santiago alternativa e

di periferia, e in una sceneggiatura perfetta. E la simbologia del maschile e del femminile può legarsi archetipicamente alla storia familiare del regista, con il padre architetto (la fermezza delle linee) e la madre ballerina (la morbidezza delle tinte ovattate e dei locali notturni in cui troviamo Marina prima e dopo la morte di Orlando, e in cui la vediamo ballare e anche perdersi, in un momento, fluttuante nei suoi pensieri e sentimenti). E questo si sposa con la definizione che aveva dato, nel 2013, Paolo Vecchi dello stile di Lelio, cinema intimo con delle aperture oniriche che richiamano Ruiz, con il sociale sempre sullo sfondo (4); sociale che qui è probabilmente più importante di quanto non sembri.

Ma l'aspetto saliente di questo film è l'umanità che trapela dalla figura della protagonista e per esteso dall'attrice Daniela Vega, che è un'ex parrucchiera che ora fa la cantante lirica oltre che la testimonial e la conduttrice radiotelevisiva, grazie alla fama acquisita con il film. È stata coinvolta nell'opera in quanto transessuale, come consulente di Lelio in fase di sceneggiatura, e in questa veste ha dialogato con il regista per un anno attraverso Skype, lei a Santiago e lui a Berlino; poi quando l'ha conosciuta non ha potuto non metterla nel film, per dargli quel sapore di verità che ce lo rende caro.

(4) Paolo Vecchi, *Sebastián Lelio*, in «Cineforum» n. 527, agosto/settembre 2013.

sinossi

Vlasta fa l'infermiera a domicilio in una cittadina della Moravia. È una donna generosa e pragmatica e ha dedicato tutta la sua vita al marito, alla figlia e ai suoi pazienti. Ha sempre messo le esigenze degli altri davanti alle proprie, crede fermamente nella medicina tradizionale e nella competenza dei medici. Un giorno scopre di essere malata e cerca di dare una svolta alla sua vita. Costretta ad abbandonare ogni certezza, capisce che il suo atteggiamento esageratamente altruista può nuocerle. Grazie a una nuova giovane amica, pranoterapista e insegnante di ballo, e a una guru dai metodi discutibili quando non tragicomici, Vlasta giunge ad accettare che, come tutti, anche lei ha bisogno di amore e di attenzioni.

(Zelková), Marián Mitaš (il medico giovane), Helena Čermáková (Plašnýbová), Ivan Řehák (Hlavica), Vladimír Kulhavý (Pazdérka), Jan Leflík (Míra), Pavel Leicman (Hanáček), Daniela Gudábová (Křižová), Mikuláš Křen (Mikuláš Lapčík), Slávek Horák (Robert)
Produzione — Slávek Horák, Michal Kollar, Viktor Taus per TVORBA Films/Sokol Kollar/Ceská Televize
Distribuzione — Lab80 Film
Durata — 92'

Origine — Repubblica Ceca/Slovacchia, 2015

cast&credits

Titolo originale — Domáci péče
Regia — Slávek Horák
Sceneggiatura — Slávek Horák, Rudolf Suchánek
Fotografia — Jan Šťastný
Montaggio — Vladimír Barák
Musica — Michal Novinský, Jan P. Muchow
Scenografia — Jannis Katakidis
Costumi — Natálie Steklá
Interpreti — Alena Mihulová (Vlasta), Bolek Polivka (Láda), Tatiana Vilhelmová (Hanáčková), Zuzana Kránerová (Miriam), Sara Venclovská (Marcela), Eva Matulová

Cure a domicilio

— Slávek Horák

Provvida sventura nella Moravia orientale

di Francesco Rossini

Cure a domicilio è il primo lungometraggio del regista, sceneggiatore e attore ceco Slávek Horák (1975). Dopo gli studi presso la scuola di cinema di Praga, Horák ha esordito in ambito cinematografico con due cortometraggi per il progetto *Straight8* (*Two Little Wings*, 2004; *Dějà Vu*, 2005) entrambi selezionati al Festival di Cannes, e ha lavorato come assistente alla regia di Jan Svěrák per la pellicola *Kolja* (1996), premiata come miglior film in lingua straniera agli Oscar del 1997. Film del 2015, *Home Care* è stato presentato al Festival Internazionale del Cinema di Karlovy Vary, dove Alena Mihulová è stata premiata come miglior attrice, quindi è giunto in Italia con la presentazione all'interno della Mostra Concorso della trentaquattresima edizione del Bergamo Film Meeting nel 2016 (ove si è aggiudicato il secondo premio), e quest'anno è uscito nelle nostre sale distribuito da Lab80 Film.

Questo lungometraggio d'esordio appunta la propria attenzione su un argomento delicato e attualissimo in una società come la nostra sempre più anziana e sempre più bisognosa di cure; un tema, al contempo, che nasce dalla biografia dello stesso regista-sceneggiatore. In un'intervista rilasciata nel 2015, egli ha infatti raccontato di come, dopo aver molto riflettuto su quale fosse il tema più degno di essere al centro del suo primo film, abbia infine trovato l'ispirazione dalle esperienze vissute dalla madre: «A un certo punto mi sono isolato e sono andato dai miei genitori, in campagna, per scrivere in tutta tranquillità. Mia madre, essendo una chiacchierona, mi interrompeva in continuazione per raccontarmi tutte le storie buffe che le capitavano facendo il suo lavoro. È infermiera a domicilio, quindi capita di incontrare molta gente interessante quando si fa questo mestiere. Ora è evidente, ma mi ci è voluto del tempo per rendermi conto che l'idea migliore era lì davanti a me da sempre, nella persona di mia madre».



Horák riesce a dirigere un film profondamente drammatico, in grado di toccare temi importanti come la morte, l'accettazione e il dolore con uno stile leggero, ironico, che in più di un'occasione strappa sorrisi allo spettatore, senza però smettere di interrogare sui grandi temi dell'esistenza.

È infatti è proprio intorno alla figura della protagonista Vlasta, un'infermiera a domicilio, che ruota tutta la vicenda. Mossa da umile dedizione e sincero altruismo ella vive la propria professione come una missione, consapevole che non di soli farmaci o iniezioni hanno bisogno i suoi pazienti ma altresì di vicinanza, compagnia e conforto. Così Vlasta, stante un sistema sanitario privo di risorse e di personale, si prende cura di loro spostandosi in autobus fra i villaggi rurali del distretto moravo di Zlín, affrontando a piedi la pioggia, alzandosi nel cuore della notte per visite estemporanee; e allo spettatore, seguendola, passa davanti agli occhi una galleria di varia umanità: ipocondriaci che si convincono di essere affetti da malattie immaginarie, signore superstiziose pronte a curare i propri mali cospargendosi di acqua benedetta, ma anche donne e uomini soli e malati che non hanno nessuno e che si affidano totalmente a lei.

Senonché d'un tratto la protagonista si trova proiettata dalla posizione di chi fornisce cure a quella di chi ne ha bisogno, un po' come accadeva, ad esempio, in *Un medico, un uomo* di Randa Haines, film del 1991 in cui a scoprire di avere un tumore era lo stimato chirurgo Jack MacKee (William Hurt), abituato a vedere malattie terribili nei corpi di altri, vivendo una condizione non troppo diversa da quella dell'infermiera Vlasta. Una sera, tornando a casa dal lavoro, accetta un passaggio in moto da un conoscente e i due hanno un incidente; fortunatamente non accade nulla di grave, ma la donna, in seguito ad accertamenti, scopre di essere affetta da un male incurabile che non le lascia molto da vivere. Questo improvviso sconvolgimento provoca anzitutto la messa in discussione della medicina farmacologica tradizionale nella quale ella aveva sempre riposto fiducia ma che ora non sa fornire rimedi, se non palliativi, al suo male; così, dopo qualche giorno di stordimento, Vlasta trova nella figlia d'una sua assistita la spinta per una nuova forma d'esistenza.



La giovane si chiama Hanácková, è pranoterapeuta, frequenta mondi meditativi e spirituali e diventa la migliore amica della protagonista, alla quale trasmette, oltre al calore delle mani, il fervore d'un affetto sincero e premuroso, la cura dell'anima, la voglia di rinascere.

In questa prospettiva la malattia si fa paradossalmente generatrice di conseguenze positive e si presenta, per usare una celebre espressione manzoniana, come una «provvida sventura». Non però, come nell'*Adelchi*, un male da cui può giungere un bene ultraterreno – la salvezza dell'anima –, quanto piuttosto, nella prospettiva laica del film, un disguido che innesca una profonda riflessione capace di imprimere favorevoli cambiamenti all'esistenza di Vlasta negli suoi ultimi mesi di vita. I cambiamenti riguardano anzitutto la considerazione di sé: l'infermiera ha speso tutta la vita dedicandosi agli altri e solo di fronte all'evidenza della fine comprende l'importanza di spendere tempo ed energie per se stessa. Così si iscrive a un corso di danza, toglie dalla naftalina vecchi abiti eleganti, fruga nei cassetti di casa in cerca di trucchi e belletti abbandonati molti anni addietro.

Ma le trasformazioni giungono via via a coinvolgere anche i rapporti familiari. Anzitutto quello con il marito Láda, uomo fondamentalmente buono ma incapace di esternare i propri sentimenti tanto che il suo ultimo bacio dato alla moglie risale al giorno del loro matrimonio, il

quale, scoperta la malattia di Vlasta, inizialmente si chiude in se stesso, passa le notti sveglio ma fingendo di russare per evitare di affrontare gli occhi della consorte, e si dà alla costruzione di un letto reclinabile per la convalescenza come se, a detta della stessa protagonista, non aspettasse altro che la sua morte; ma poi gradualmente recupera i perduti gesti d'affetto fino ai baci e all'amplesso finale poco prima della scomparsa della moglie. Quindi il rapporto con la figlia Marcela ormai partita di casa per vivere a Praga con il benestante fidanzato Robert (interpretato dallo stesso regista), la quale, venuta a conoscenza delle condizioni materne, ritorna per starle vicino fino a regalarle un ultimo giorno di gioia durante il suo matrimonio celebrato proprio nella casa dei genitori: un estremo passaggio di testimone nella continuazione della vita fra la madre malata terminale e la giovane sposa incinta per un'ultima volta insieme sotto lo stesso tetto.

La regia pulita e priva di fronzoli lavora spesso sul piano metaforico attraverso impliciti parallelismi con la natura, strettamente collegata all'animo umano: in una delle scene finali, ad esempio, vediamo la protagonista che dà fuoco a un vecchio albero, distruggendo così, metaforicamente, il proprio passato, in modo da poter guardare avanti e iniziare una nuova vita; ma anche con gli animali, parte integrante della narrazione: le rane numerose nel villaggio – che

hanno bisogno di una sorta di sottopassaggio per essere, in qualche modo, guidate nel loro percorso ed evitare di finire sulla strada principale – sono considerate, qui, alla stregua di alter ego della protagonista, anch'ella bisognosa di essere accompagnata per poter affrontare al meglio la malattia e prepararsi alla morte.

Il tutto raccontato attraverso una notevole varietà di registri: Horák, infatti, riesce a dirigere un film profondamente drammatico, in grado di toccare temi importanti come la morte, l'accettazione e il dolore con uno stile leggero, ironico, che in più di un'occasione strappa sorrisi allo spettatore, senza però smettere di interrogare sui grandi temi dell'esistenza. Non si tratta di facile comicità quanto piuttosto di umorismo pirandellianamente inteso, un riso che porta a riflettere sulla drammaticità della condizione della protagonista: così avviene, ad esempio, allorché Vlasta, durante il funerale di un suo paziente, cade nella tomba aperta destinata al defunto: quello che a tutta prima potrebbe apparire un siparietto *screwball*, nient'altro è, in verità, che la prefigurazione del suo tragico destino. Quanto più l'argomento si fa serio, tanto lo stile horákiano si fa lieve; così la morte, vera protagonista della pellicola, non è mai ostentata: l'ombra spettrale di Vlasta proiettata su un vetro e la sua sedia vuota nell'inquadratura finale la evocano in modo delicato ma potente.





Nemesi — Walter Hill

Gli asteroidi — Germano Maccioni

Justice League — Zack Snyder

La ragazza nella nebbia — Donato Carrisi

Finché c'è prosecco c'è speranza — Antonio Padovan 26

Walter Hill

Nemesi

Arriverà prima o poi il momento in cui tutti, in un modo o nell'altro, faremo un mea culpa sul cinema di Walter Hill. E arriverà il momento in cui tutti ci renderemo conto dell'importanza dello sguardo di un cineasta che come pochi altri ha attraversato trasversalmente la cinematografia statunitense di quasi mezzo secolo (già...), plasmando idee e immaginari, reinterpretando le forme del classico, lavorando sui Miti del passato regalando loro una vita nuova, qui e ora. Poco importa che ormai questo cinema sia relegato nei bassifondi del *b-movie*, tra budget ridotti all'osso e una distribuzione in sordina nelle sale (annunciata, cancellata e poi gettata alla rinfusa, con l'ennesimo titolo italiano che grida vendetta al cielo: molto meglio l'originale, *The Assignment*). Lo spirito è quello di chi si fa beffe delle restrizioni e continua a cercare un proprio posto nel mondo: rimanendo sempre fedele a se stesso (basta un'inquadratura, un taglio di montaggio, una battuta per immergersi immediatamente nell'universo dell'autore e riconoscerlo come tale) e pronto come non mai a mettersi in gioco, mutando pelle.

«*Change is gonna come*». «Come l'operazione di chirurgia plastica sulle fattezze di Mickey Rourke in *Johnny il bello* nel 1989, anzi: decisamente di più. Perché

non è più tempo di cambiare semplicemente identità: adesso è tempo di morire soltanto per poi risorgere. Dalle ceneri del corpo, innanzitutto; da un'identità di genere che mai come oggi appare stretta. Ed ecco allora che è il film stesso a trasformarsi in materia liquida, abbracciando la bidimensionalità estetica del fumetto come già il precedente *Jimmy Bobo - Bullet to the Head* (le tavole disegnate che fanno capolino stanno lì a dimostrarlo) per trasformarsi continuamente allo scopo di perpetuare la vita dei suoi personaggi. Per farli rinascere, come sempre accade nel

d'altri tempi, quando i buoni stavano da una parte e i cattivi dall'altra. Ma adesso no, le barriere sono storia vecchia ormai. La vendetta è ancora il motore narrativo prediletto di *questo* cinema, ma lo sguardo è rivolto al futuro: i corpi e le forme mutano, si adattano al presente e alle nuove tecnologie (c'è anche un momento che strizza l'occhio al *foud footage*), ma lo spirito è sempre quello *classico* di chi ancora crede fortemente nella purezza e nell'essenzialità insita nella contrapposizione tra le due icone Sigourney Weaver e Michelle Rodriguez. Tra la "vecchia" (?) Ripley di *Alien* e la mascolinità mutaforme di un corpo/cinema in grado di passare dall'astrazione quasi supereroistica di *Fast & Furious* all'essenzialità dei vicoli puzzolenti e bui del cinema del regista. *Change is gonna come*.



cinema di Hill. Un chirurgo che si vendica della morte del fratello facendo cambiare sesso al suo killer, e il killer che si vendica del chirurgo trasformandosi in paladino dei diritti delle donne offese e maltrattate: un gioco di specchi, dove però il riflesso non è più quello che ci aspetta di trovare.

Da una sceneggiatura risalente (pare) agli anni Settanta, un noir secco e immediato che punta dritto al sodo, senza preamboli di sorta: già il nome del protagonista, Frank Kitchen, sembra provenire da una rivista pulp

Produzione — Saïd Ben Saïd, Michel Merkt, John Lind per SBS Films
Distribuzione — Notorious Pictures
Durata — 95'
Origine — USA/Canada/Francia, 2016

McGillion (Paul Wincott), Paul Lazenby (la guardia del corpo), Lauro Chartrand (il cugino di Las Vegas), Zak Santiago (Edward Gonzalez), Lia Lam (la donna asiatica), Alex Zahara (Vladimir Gorski), Adrian Houq (Sebastian), Caroline Chan (Ting Li), Hugo Ateo (Guzman), Chad Riley (Merchado)

Costumi — Isabel Bloor
Interpreti — Michelle Rodriguez (Frank Kitchen/Tomboy), Sigourney Weaver (la dottoressa Rachel Jane), Tony Shalhoub (il dottor Ralph Galen), Anthony LaPaglia (Honest John Hartunian), Caitlin Gerard (Johnnie), Terry Chen (il dottor Lin), Ken Krizinger (l'infermiere Albert Becker), Paul

Titolo originale — The Assignment
Regia — Walter Hill
Sceneggiatura — Walter Hill, Denis Hamill
Fotografia — James Liston
Montaggio — Phil Norden
Musica — Ry Cooder
Scenografia — Renee Read

Giacomo Calzoni

Germano Maccioni

Gli asteroidi

Ci sono due modi di considerare *Gli asteroidi*, il primo lungometraggio di finzione di Germano Maccioni, presentato in concorso a Locarno. Si può pensare: ancora queste storie di formazione di adolescenti perduti, queste storie di provincia, queste storie di delinquenza da strapazzo e di orchi che coinvolgono i bambini nel male. Ma si può pensare anche: che esordio strepitoso... un po' confuso forse, nel senso che affastella elementi senza gestire perfettamente la narrazione nella sua complessità, per cui l'impressione è quella di "tanta roba", forse troppa; però interessante e ricco. Io, l'avrete capito, sto con i secondi e pur riconoscendo le imperfezioni dell'opera ne riconosco anche la ricchezza e la complessità, che sono anche la ricchezza di una persona che, dalla recitazione e dal teatro, è passata al cinema e alla regia, prima di documentari (ricordiamo il notevole *Fedele alla linea* - Giovanni Lindo Ferretti, 2013) poi, appunto, adesso, di film di finzione.

La provincia, si diceva; meglio. Ancora la bassa emiliana, la pianura che ieri era un ribollire di imprese di cui oggi restano capannoni dismessi e cadenti, in cui fino a due decenni fa il partito e il sindacato contavano qualcosa, e contava qualcosa anche, nei paesi, il prete. Maccioni ci presenta questo territorio in crisi e come aveva fatto, per il Veneto, Alessandro Rossetto con *Piccola patria*, mostra le conseguenze di questa crisi in due generazioni, quella dei "padri" che soccombono e si ammazzano o finiscono per bersi e giocare lo stipendio, o cadono in brutti giri quando non li gestiscono, e quella dei "figli"

spaesati, smarriti, senza valori o, meglio, senza quei valori ma con la fatica di costruirsi di nuovi, e per questo vittime designate di chi vuole approfittare di loro. Una cosa hanno chiara, non vogliono finire come i loro padri, ingabbiati in una fabbrica o sommersi dai debiti. Ma non vogliono nemmeno lasciare la loro terra. Solo uno, forse, ha le idee più chiare degli altri (cita Kant e parla di Copernico e della "ferita narcisistica" inferta all'uomo dalla sua teoria, guarda le stelle e sogna un futuro diverso, che esprime disegnando), ma è considerato un pazzo ed è quello che farà la fine peggiore. Gli altri due, che sono i veri protagonisti, si riscattano, uno nel lavoro l'altro

antonioniano, nella stazione radioastronomica di Medicina, con la croce del nord e con l'enorme antenna parabolica che scatena le fantasie del personaggio sopra citato. Il che ci riconduce al titolo, *Gli asteroidi*: questo personaggio, soprannominato Cosmic, è convinto che il mondo stia per finire a causa di un asteroide che impatterà la terra a breve e al di là dei possibili riferimenti (primo tra tutti, *Melancholia*), Maccioni ha voluto usare questo titolo a indicare la precarietà dell'esistenza umana, il nostro essere sospesi girando attorno a qualcosa senza un perché, ma anche la possibilità che abbiamo di prendere, a volte, delle orbite impreviste magari rovinose,

come accade ai protagonisti del film.

L'Emilia-Romagna comunque è raccontata tutta: le balere con l'immane liscio, le cascine e le piste dei go-kart per citare *Veloce come il vento*, i baretti con i soliti bicchieri e le solite persone e magari il tiro

a segno, i capannoni industriali; con una fotografia in stile Ghirri che rende tanto lo squallore e la noia del giorno, quanto la magnificenza della notte. Ci sono i ricordi del regista, che in quelle terre è cresciuto, e l'amore per quei luoghi si sente tutto; ci sono figure femminili positive, a fronte di un maschile in difficoltà; c'è tristezza e c'è speranza; ci sono momenti forti come quello, splendido, della finta confessione di Pietro; e ci sono la filosofia e la scienza, a partire dal Maitri Upanishad in apertura: «Diventiamo ciò che pensiamo, questo è l'eterno mistero».

Paola Brunetta



concludendo, con Montale, un percorso di studi rallentato dagli eventi; ma la desolazione di una terra che prima era ricca anche di valori rimane, e all'opera va il merito di averla descritta con efficacia.

Coprodotta dall'Emilia-Romagna Film Commission, il film consta di una *troupe* emiliano-romagnola, dai musicisti agli attori (accanto a "vecchi" come Chiara Caselli tornata in Emilia dopo vent'anni, i giovani sono ragazzi selezionati in *workshop* di recitazione realizzati in istituti superiori di Bologna), oltre ad essere appunto girato nei dintorni di Ozzano e anche, riprendendo il precedente

Regia — Germano Maccioni
Sceneggiatura — Giovanni Galavotti, Germano Maccioni
Fotografia — Marcello Dapporto
Montaggio — Corrado Iuvara
Musica — Lorenzo Esposito Fornasari, Lo Stato Sociale
Scenografia — Nicola Bruschi
Costumi — Valentina Cencetti, Loredana Vitale
Interpreti — Chiara Caselli (Teresa), Riccardo Frascari (Pietro), Nicolas Balotti (Ivan), Alessandro Tarabelloni (Cosmic), Pippo Delbono (Ugo), Adriana Barbieri (Chiara)
Produzione — Emanuele Giussani, Ivan Olgati per Articulture/Ocean Productions/Rai Cinema
Distribuzione — Istituto Luce Cinecittà
Durata — 91'
Origine — Italia, 2017

Zack Snyder

Justice League

Produzione — Jon Berg, Geoff Johns, Charles Roven, Deborah Snyder, Marianne Jenkins, Gregor Wilson per Atlas Entertainment/Cruel & Unusual Films/DC Comics/DC Entertainment/RatPac-Dune Entertainment/Lensberg Productions/Warner Bros.
Distribuzione — Warner Bros.
Durata — 120'
Origine — USA/Gran Bretagna/Canada, 2017

(Alfred Pennyworth), Diane Lane (Martha Kent), Connie Nielsen (la regina Hippolyta), J.K. Simmons (il commissario James Gordon), Amber Heard (Mera), Joe Morton (Silas Stone), Lisa Loven Kongsli (Mendallippe), Ingvor Egger Sigurðsson (il sindaco), David Thewlis (Ares), Sergi Constance (Zeus), Robin Wright (il generale Antiope), Billy Crudup (Lex Luthor), Jesse Eisenberg (Lex Luthor)

Montaggio — David Brenner, Richard Pearson, Martin Walsh
Interpreti — Ben Affleck (Batman/Bruce Wayne), Henry Cavill (Superman/Clark Kent), Gal Gadot (Wonder Woman/Diana Prince), Ezra Miller (The Flash/Barry Allen), Jason Momoa (Aquaman/Arthur Curry), Ray Fisher (Cyborg/Victor Stone), Amy Adams (Lois Lane), Claran Hinds (Steppenwolf), Jeremy Irons

Titolo originale — id.
Regia — Zack Snyder
Soggetto — Chris Terrio, Zack Snyder, da personaggi creati da Jerry Siegel e Joe Shuster, Gardner Fox, Bob Kane e Bill Finger, William Moulton Marston, Jack Kirby
Sceneggiatura — Matteo Botrugno, Daniele Coluccini, Nuccio Siano
Fotografia — Fabian Wagner

Come succede con una serie tv, colpisce e lascia aspettative un cambio di rotta improvviso all'interno di una narrazione lunga quale quella di un ciclo di film su di un universo cinematografico: si spezza una monotonia o si possono correggere rotte rischiose.

Finora, col suo racconto a puntate da grande schermo, la DC Comics ha creato un mondo per niente spensierato rispetto a quello della sua storica rivale, la Marvel, in cui ci si prende molto sul serio, si ride poco e gli spettatori fanno fatica a trovare un eroe in cui immerdersi, perché anche il più umano tra tutti (Batman) è rappresentato come un dio. Tale tipo di immaginario appartiene al gran tessitore di fila di questo progetto, Zack Snyder, che ha mostrato una indiscussa coerenza nel perseguirlo. A farne le spese è stato soprattutto Superman, che ha perso la sua iconica solarità trasformandosi in un essere grave, plumbeo.

Justice League, capitolo centrale di questo lungo racconto destinato a continuare, è arrivato in sala preceduto da voci che facevano temere il peggio, incentrate soprattutto sul fatto che la Warner Bros ha chiesto a Joss Whedon, regista degli *Avengers*, di mettere mano al lavoro di Snyder quando questi si è allontanato dalla postproduzione a causa del lutto per la morte di una figlia. Come

si può speculare anche solo a partire dalle immagini del trailer originario, il contributo di questi è stato superiore a una semplice finalizzazione e il tono che caratterizza il film è decisamente "marveliano", ovvero avventuroso e scanzonato. Tutti i personaggi vivono questa ridefinizione, ma, a emergere, sono soprattutto Flash e Cyborg, il primo un giovane dal carattere leggero e la battuta sempre pronta, l'altro, invece, una figura tragica per il suo sentirsi mostro, molto più vicino ai "supereroi con superproblemi" di Stan Lee che non agli onnipotenti DC. Purtroppo, da nessuno dei tanti emerge una

in risposta l'eroe che quello attuale, dove il confine tra bene e male si è fatto più labile, gli è incomprensibile, e nonostante ciò egli — che pare essere "padre" di tutti gli altri superamici, senza il quale la squadra non esisterebbe — sente di doverlo salvare, diventando così lui stesso simbolo dell'aggrovigliata contemporaneità. È la perdita definitiva dell'innocenza, e il grigiore che ha caratterizzato finora Superman viene anch'esso da qui.

Perciò *Justice League* sorprende, perché cerca di volare a quote più normali, di restituire al *cinematic* la sua

anima più ludica, nella forma e nel contenuto. Già le sequenze iniziali che introducono i vari personaggi, ad esempio, sono molto fumettistiche, caratterizzandosi per toni cromatici molto diversi, ognuno dei quali specchia la personalità dell'eroe che vi si muove, così come divertono le parti che introducono nuovi eroi o

antagonisti di film che verranno (le Lanterne Verdi, Deathstroke). In momenti come questi sta la speranza che la battuta di Alfred possa essere scaturita da un pessimismo certo profondo, ma passeggero.



qualche profondità.

Dal film si percepisce sempre questa schizofrenia nello svolgimento del soggetto. C'è una battuta, infatti, che fa ben capire quale sia il pensiero di Snyder — che ha mantenuto in ogni modo l'autorialità del tutto — e il suo approccio ai *cinematic*. Quando il fedele Alfred dichiara a Bruce Wayne che i tempi «dei pinguini a molla» sono finiti, richiama, mettendovi una croce definitiva, il mondo colorato e meglio definito della celebre serie in cui a interpretare l'uomo pipistrello era Adam West. Ammette tragicamente

Claudio Gaetani

Donato Carrisi

La ragazza nella nebbia

Non stupisce che *La ragazza nella nebbia*, esordio registico dello scrittore Donato Carrisi, abbia già rastrellato parecchi spettatori. Scaltro narratore, Carrisi condensa una situazione da giallo classico (quella indicata dal titolo, che ha luogo nell'incipit) giocandosi poi una serie di *pattern* scelti per destare l'attenzione dell'osservatore. Un innervato paesaggio alpino, algido e sinistro, suggerisce

atmosfere à la Dürrenmatt, come lo stesso ritratto di un poliziotto che il film, di volta in volta, espone come un cinico, un manipolatore, un dubbioso e una vittima (benché ineccepibile nel proprio *modus operandi*), attraverso la cui narrazione seguiamo l'indagine. A coronare il *plot*, con tanto di meta-frame in stile Tornatore, la figura di uno psichiatra dagli hobby bizzarri. Il quale, nottetempo, accoglie il protagonista sporco di sangue e ne segue la testimonianza, scambiando con lui battute e ipotesi.

«La prima regola per ogni buon romanziere è copiare», è uno degli aforismi-chiave del film: memoria dell'adattamento americano de *La promessa*, perché non è difficile individuare Dürrenmatt, ineccepibile modello, nell'ostensione di indizi e moventi (un bracciale di perline, un gatto, un diario in duplice copia, una lettera incisa a biro su un braccio, il riutilizzo di un nome

di cui si serve l'assassino...). Ma quando l'indagine del detective Vogel, abile a creare eco mediatiche attorno ai casi di cui si occupa, individua il reo in un professore della scuola locale, tale Loris Martini, si è portati a non interrogarsi se questi sia o meno colpevole. Sicché *La ragazza nella nebbia* adotta prospettive moraliste e complici, come se Carrisi offrisse l'ennesimo *pamphlet* sul medium e i suoi oscuri Carnevali per la scelta di un colpevole. E non mancano sketch indicativi: una caricaturale giornalista da *format* televisivi (di cui Vogel si serve mantenendo le distanze), un

una neovariante del Male... Congegnata a orologeria, l'opera prima di Carrisi ha tutte le caratteristiche di un prodotto studiato *ad hoc*, dove incessanti cambi di prospettiva catturano l'attenzione in un susseguirsi di epiloghi. E una nuova, estrema supposizione giunge ancor più a sparigliare.

L'impressione è che l'abile Carrisi abbia voluto offrire un esercizio di videoscrittura, prefinale incluso: eloquenti battute ribadiscono gli intenti nella scena *clou* dell'ultima lezione del docente, ponendo gli antagonisti su un asse

speculare. «La giustizia non fa ascolti, non interessa a nessuno», afferma Vogel. «Il peccato più sciocco del Diavolo è la vanità», controbatte Martini. Ma la cerchia s'infittisce e nessuno è davvero innocente: *sortilegio* è il termine-chiave, *double face*

è anche il grafico plastico di Avechot che sublima in campo lungo. E se il Male è il motore d'ogni racconto, e il *villain* il vero protagonista, in un lavoro che fa dell'ambiguità il suo fulcro (e della maniera il suo vezzo) lo spettatore si ritrova privo di alibi. Come Vogel: un istrionico Toni Servillo, di nuovo in mezzo a un bivio.

Francesco Saverio Marzaduri

Origine — Italia, 2017

Marina Occhionero (Monica), Sarina Martina (Priscilla), Ekaterina Buscemi (Anna Lou Kastner)

Produzione — Maurizio Totti, Alessandro Usai per Colorado Film Production / Gavila / Medusa Film

Distribuzione — Medusa

Durata — 127'

Interpreti — Toni Servillo (l'ispettore Vogel), Jean Reno (il dottor Augusto Flores), Alessio Boni (il professor Loris Martini), Lorenzo Richelmy (l'agente Borghi), Galatea Ranzi (Stella Honer), Antonio Gerardi (l'avvocato Levi), Michela Cescon (l'agente Mayer), Greta Scacchi (Beatrice Leman), Jacopo Olmo Antinori (Mattia), Lucrezia Guidone (Clea), Daniela Piazza (Maria Kastner),

Regia e sceneggiatura — Donato Carrisi
Soggetto — dal romanzo omonimo di Donato Carrisi

Fotografia — Federico Masiero

Montaggio — Massimo Quaglia

Musica — Vito Lo Re

Scenografia — Tonino Zera

Costumi — Patrizia Chericoni



ambiguo e taciturno studente maniaco del videotape, una cronista disabile convinta che l'assassino abbia origini remote.

In una struttura a incastro dove flashback e scatole cinesi infilano psicologie e i loro rovesci, lo spettatore meno attento (e di ciò l'autore è conscio) non dà importanza a segmenti accuratamente frapposti, che consentirebbero di rimescolare le carte. E ripensare che nel *ménage* familiare, prossimo alla rovina, di un professore hippy s'insinui una psicologia contorta e solitaria, dietro i cui gesti si ritrae

Antonio Padovan

Finché c'è prosecco c'è speranza

C'era un tempo in cui, in Italia, i gialli erano un tipico *guilty pleasure*, un passatempo che si praticava di nascosto, ma a cui non si accordava dignità pari ad altre letture. Non è più così: i gialli, prodotti in abbondanza, non sono più i volumi che si acquistano distrattamente alla stazione per finire poi in cantina dopo una rapida lettura. A giudicare dalla quantità e qualità delle recensioni che ottengono, godono ormai di riconoscimento culturale e possono stare sui piani nobili della libreria. Al cinema, per la verità, un simile salto non si è ancora verificato (il giallo *made in Italy*, con il commissario Montalbano a fare da capofila, rimane perlopiù un prodotto seriale per la televisione). Uno strumento per compiere il passaggio dal *guilty pleasure* al riconoscimento culturale è rendere la trama della *detection* veicolo di istanze e problemi sociali, nobilitandola, cioè, con contenuti e ideologie: il meccanismo giallo diventa così l'occasione per lo smascheramento di un misfatto sociale.

Questa strategia di nobilitazione della trama è chiaramente visibile nel film di Antonio Padovan. Il suo spettatore ideale è il lettore di Agatha Christie (il manifesto richiama la grafica dei Gialli Mondadori) ma, al contempo, anche chi segue con assiduità *Report* (lo spettatore che ha la costante sensazione che "loro"

ci nascondano qualcosa e che ci siano dati e prove nascoste che possono inchiodarli). Si direbbe quindi che il *whodunit* diventi la prosecuzione con altri mezzi della denuncia di una puntata di *Report* sullo scempio del territorio (a cui si oppone donchisciottesamente il solo conte). Un *Report* all'acqua di rose, s'intende, e ingentilito dalla presenza simpatica e bonaria di Battiston che disegna, con misura, una figura di investigatore inesperto ma caparbio. Sullo sfondo è poi chiaramente percepibile l'adesione all'ideologia di Slow Food, col suo vagheggiamento di un passato fatto di autenticità, di cose buone, naturali, vere, giuste messo in pericolo dallo sviluppo

secondo i canoni di questa supposta "tradizione" rispettosa della "natura" (l'iniziale descrizione del vino del conte, senza "lieviti alieni", è un'esplicita dichiarazione programmatica).

C'è da chiedersi se questa strategia di nobilitazione raggiunga davvero l'obiettivo. Forse la linea che divide i gialli veramente interessanti da quelli di mero intrattenimento passa tra le storie che, alla fine della lettura o della visione, lasciano col retrogusto di sentirsi un po' colpevoli di qualcosa e quelli che invece regalano la rassicurante sensazione di essere dalla parte giusta, fra gli innocenti.

Tra le storie che sanno seminare dubbi e inquietudini (perché, nella realtà, il bene e il male non si prestano a trattamenti manichei) e quelle dove la divisione tra bene e male è netta. In *Finché c'è prosecco c'è speranza*, al di là del gioco enigmistico sull'autore dei delitti (che si regge sulla trovata di far apparire gli omicidi come derivanti dalla volontà di un morto), tutto è chiaro e i veri colpevoli sono, fin da subito, esposti alla riprovazione dello spettatore.

industriale e da un'agricoltura orientata in senso industriale.

Al centro della trama criminale c'è un cementificio che - dietro le attività legali - nasconde traffici illeciti (opera come inceneritore di rifiuti tossici). Per traslazione, però, la denuncia sembra colpire non solo il cementificio in quanto copertura di attività illecite, ma il cementificio *in sé*, ossia lo sviluppo industriale, in quanto elemento estraneo all'incontaminata purezza del territorio per il quale si auspica il ritorno alla "tradizione". E, quindi, per un'ulteriore traslazione, la denuncia colpisce la produzione agricola che non si svolge

Oltre a ciò, si può notare il fatto un po' paradossale che, iconograficamente, l'immaginario dell'autenticità e della tradizione finisce per non essere diverso da quello dei prodotti industriali (i panorami incantevolmente cartolineschi che punteggiano lo svolgimento del film sanno tanto di Mulino Bianco). È dunque un intrattenimento dignitosamente modesto, che sembra fatto più per una serata davanti alla tv che per il cinema.

Rinaldo Vignati



(il Gran Maestro), Nicoletta Maragno (la cameriera), Gabriele Tabacco (Alvise), Antonio Scarpa (il kosovaro)
Produzione — Nicola Fedrigoni, Valentina Zanella per K+
Distribuzione — Parthénos
Durata — 101'
Origine — Italia, 2017

d'Amico (Francesca Beltrame), Babak Karimi (Zio Cyrus), Gisella Burinato (Adele Toniuti), Rade Serbedzija (Desiderio Ancillotto), Mirko Artuso (Secondo), Paolo Cioni (Landrulliti), Diego Pagotto (Guerra), Vitaliano Trevisan (il proprietario del poligono di tiro), Vasco Mirandola (il dottor Sartori), Andrea Appi (Spegginorin), Giovanni Betto (Belendi), Sandro Buzzati

Montaggio — Paolo Cottignola
Musica — Theo Teardo
Scenografia — Massimo Pauletto
Costumi — Andrea Cavalletto
Interpreti — Giuseppe Battiston (l'ispettore Stucky), Teco Celio (Isacco Pitusso), Liz Solari (Celinda Salvaterra), Roberto Citran (Sergio Leonard), Silvia

Regia — Antonio Padovan
Soggetto — Fulvio Ervas, Antonio Padovan, dal romanzo omonimo di Fulvio Ervas
Sceneggiatura — Fulvio Ervas, Antonio Padovan, Marco Piffenello
Fotografia — Massimo Moschin



Ai margini del buio

Abissi, voragini e smarrimenti nell'horror occidentale contemporaneo

di **Gabriele Baldaccini**

«L'horror si sta riconfigurando», scrive Pier «Maria Bocchi in un articolo di qualche mese fa apparso su «Blow Up» «Ma solo perché sembra non avere più [...] l'ambizione di rappresentare la realtà» (1). Non si può non essere d'accordo con questa affermazione perché è cosa più o meno evidente (a parte qualche caso specifico) che ultimamente questo genere si stia allontanando da un certo modo di osservare la società. La sensazione è quella che il cinema horror contemporaneo (2) (e se non tutto, una buona parte di esso) cerchi di concentrare la propria attenzione in una direzione che porti direttamente dove (apparentemente) c'è poco o niente da vedere o osservare. È un qualcosa che in realtà ha a che fare con quell'"attrazione per la tenebra" di cui parlava Luca Malavasi in riferimento a *INLAND EMPIRE - L'impero della mente* (*INLAND EMPIRE*, 2006) di David Lynch (3) (film che in qualche modo potrebbe essere una sorta di precorritore di questa "nuova via"), anche se in questo caso le cose sono effettivamente troppo pure e poco diluite, nel senso che in Lynch c'è una volontà ferrea nella ricerca di un'idea stilistica che abbia in tutto e per tutto il nero come punto fermo. Il discorso sull'horror contemporaneo è invece più sfumato, ma comunque sia molto vicino a quel tipo di indagine. È una ricerca dell'incomprensibile, di uno stato di sospensione, di qualcosa che disorienta e che allo stesso tempo indichi uno spazio in cui ci sia solo assenza. Perché è lì che dobbiamo cercare per trovare il senso (anche estetico) di questo tipo di cinema.

Prendiamo un film come *Kill List* (id., 2011) di Ben Wheatley: una sorta di noir che si trasforma in horror molto rapidamente, ma che non fa chiaramente intendere la direzione che vuole intraprendere. La storia dei due mercenari Jay e Gal è oscura e misteriosa quanto basta per far perdere allo spettatore le tracce di cosa realmente i due uomini

stiano cercando. Emblematica è la scena nella quale i due scoprono la misteriosa setta proprio durante il rito votivo: mentre fuggono dagli invasati che hanno da poco assalito, si perdono in un tunnel-grotta completamente immerso nell'oscurità. Da quel momento, fino alla fine del film, la tenebra permeerà ciò che rimane delle loro esistenze, portandoli a divenire essi stessi le vittime sacrificali di questo grande rituale senza senso.

È quindi una caratteristica dell'horror contemporaneo, quella di avere il bisogno di osservare un vuoto che in qualche modo rispecchi i tempi di grande incertezza che stiamo vivendo. E non che, in questo senso, non si possa parlare anche di specifici temi o rimandare a problematiche che abbiano a che fare con un preciso contesto sociale, la sensazione è però quella che anche quando si provi a perseguire questo intento, la costruzione dell'immaginario sia sempre basata sulla necessità di abbandonare la chiarezza per l'oscurità, il figurativo per l'astratto. Pensiamo a *It Follows* (id., 2014) di David Robert Mitchell, che parla sicuramente dello stato catatonico di una generazione che non riesce a rialzarsi e che lotta malamente con i fantasmi che la ossessionano, ma che, in modo particolare, cerca anche un (inutile) corpo a corpo con qualcosa che pensa di conoscere ma che in realtà non conosce affatto. Come scrive giustamente Gianluca Pelleschi, «in *It Follows*, la paura è quella del guardarsi intorno, dell'incombere, dello straordinario che emerge dall'ordinario, del Perturbante vero e proprio, con il *familiare* che diventa – o potrebbe diventare – *estraneo* e spaventoso sotto i nostri occhi di spettatori» (4). E sono proprio quello spazio "familiare" e quel perturbante a configurarsi come zone d'ombra, come un qualcosa che ci pone nella fastidiosa condizione di non sapere in cosa credere: i mostri che vediamo e che dovrebbe aver prodotto questa maledizione veicolata

(1) Pier Maria Bocchi, *Une affaire privée. Horror 2016*, «Blow Up» n. 225, febbraio 2017.

(2) Per contemporaneo si intende, indicativamente, quello collocabile in quel periodo che va dall'inizio degli anni Dieci del Ventunesimo secolo a oggi.

(3) Luca Malavasi, *Il set come cervello*. *INLAND EMPIRE*

RE (2006) di David Lynch, in Roy Menarini (a cura di), *Cinema senza fine. Un viaggio cinefilo attraverso 25 film*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pag. 81.

(4) Gianluca Pelleschi, http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=5840, consultato il 18/08/2017.



Le streghe di Salem

attraverso i rapporti sessuali, non hanno una forma chiara, mutano, non sono riconoscibili. In questo senso configurano delle immagini che sanno molto di postverità. Immagini dirette, percettive, ma che creano anche smarrimento e confusione, attivando un processo che analizza bene Andrea Rabbito riprendendo alcune teorie di Edgar Morin: «1- l'immaginario muta la nostra visione della realtà; 2- le immagini mutano il nostro immaginario; 3- le immagini, conseguentemente, mutano la nostra visione della realtà» (5). Gli spettri-zombie di *It Follows* sono il frutto di un immaginario che li produce nello stesso tempo in cui se ne lascia modificare, sono ciò che muta la realtà e il suo modo di interpretarla. Sono l'angoscia prodotta da un circolo vizioso nel quale si è entrati senza sapere bene come e perché.

Insomma, che si tratti un particolare tema o si vada alla ricerca della pura "tenebra", l'horror occidentale oggi ci racconta storie che parlano di mondi ai margini del nulla, contenute in involucri che tendono sempre di più a stringersi non solo attorno ai film stessi ma anche a chi li osserva. Qualcosa che per certi versi il *J-horror* ha saputo bene anticipare (si pensi, in particolare, al cinema tra la fine dei Novanta e l'inizio degli anni Zero di Kurosawa Kyoshi) e che sembra adesso aver pervaso pure le atmosfere e le narrazioni del cinema europeo e di quello nordamericano. Ma vediamo allora nello specifico quali sono quei film – oltre a quelli già citati – che recentemente hanno saputo tracciare in maniera più netta questo percorso di smarrimento, nullificazione e astrazione dello stile e/o della narrazione.

(5) Andrea Rabbito, *Il cinema è sogno. Le nuove immagini e i principi della modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pag.103.

Donne sull'orlo di una voragine

La donna è sicuramente uno dei bersagli prediletti da questa sorta di cambio di muta del cinema dell'orrore occidentale. Uno dei primi a capirlo è Rob Zombie, che con il suo *Le streghe di Salem* (*The Lords of Salem*, 2012) intercetta perfettamente il senso e il bisogno di nuove configurazioni e atmosfere: la storia di Heidi che viene ipnotizzata dal suono di un misterioso vinile e resa madre del figlio del diavolo, è perfetta per mettere in scena una vicenda che punta tutto sulla sottrazione e sugli stati allucinatori come veicolo per poter rarefare il più possibile il visibile. Attraverso questi ultimi, infatti, Zombie compone un film nel quale la protagonista perde sempre più violentemente il contatto con la realtà e con ciò che a quest'ultima appartiene. Davide Pulici, esagerando forse un po', ma cogliendo il fulcro della questione, scrive: «È un film che passa alla storia per la potenza astratta che contiene, per il puro piacere dell'illustrazione senza logica» (6). E quell'illustrazione senza logica è proprio ciò che lo rende perfetto per definire il viaggio allucinato in cui Heidi si perde senza nemmeno accorgersene.

In *Starry Eyes* (2014) di Kevin Kölsch e Dennis Widmyer, invece, Sarah è una giovane attrice in cerca di successo. Il patto con la setta di demoni la porterà a ottenere, in cambio del suo corpo, la fama tanto desiderata. La decomposizione fisica è ciò su cui i due registi fanno affidamento per raccontarci lo smarrimento della protagonista; il lento disfacimento del corpo

(6) Davide Pulici, *Sotto il segno di Artaud, «Nocturno»* n. 129, maggio 2013.

diventa allora esso stesso il viatico per avere a che fare con un altro sé che Sarah non conosce e rifiuta. In più il mondo rappresentato è cupo e decadente in ogni suo anfratto e non lascia intravedere un singolo spiraglio di luce: è come se una bolla oscura lo contenesse. Ma la cosa che più colpisce è che la lenta metamorfosi della giovane ragazza è venata di un leggero tocco surreale, come se non si riuscisse a comprendere se tutto ciò faccia o meno parte di un lungo e interminabile incubo. E la rinascita non è da meno, con un rituale che sottolinea la natura ambigua della nuova carne di Sarah. Il racconto di *Starry Eyes* è un qualcosa che produce senso riflettendo sulla forza divoratrice delle immagini, oggetti ormai poco comprensibili che affasciano e irretiscono; non si può quindi negare che pure l'immagine che Sarah ha della possibile e nuova sé, sia effettivamente ciò che la conduce alla terribile metamorfosi. D'altronde, la riconfigurazione stessa delle immagini nel cinema dell'orrore (7), è qualcosa che ha a che fare con

(7) In questa direzione, uno dei film più interessanti degli ultimi tempi è senza dubbio *Sinister* (id., 2013) di Scott Derrickson, dove immagini veicolate da ogni tipo di medium diventano il tramite per modificare la realtà e far confluire il male in una figura che solitamente non dovrebbe contenerlo: il bambino.

(8) Georges Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pag. 34.

quello che scriveva Georges Didi-Huberman: «Perché le immagini ci *tocchino* veramente, bisogna che non siano più quella rassicurante farmacia che la bellezza falsamente promette. Perché le immagini ci *divorino*, bisogna che noi le guardiamo come guarderemmo uno sciame di mosche che si avvicina: un ronzio visivo che circonda la nostra stessa vocazione a decomporci» (8).

È molta cupezza e senso di smarrimento li troviamo anche in *The Witch (The Witch – A New England Folktale, 2015)* di Robert Eggers, nel quale una misteriosa entità cerca di distruggere una famiglia di puritani del New England nel diciassettesimo secolo. Thomasin, la figlia più grande, sembra attratta da questo essere che ha tutte le caratteristiche di una strega; ma i piani spesso si confondono, le immagini ingannano, e non riusciamo a comprendere chi sia cosa. Il rapporto più ambiguo si realizza con gli animali che sono sempre perturbanti e riescono a inserirsi nella vicenda come elementi che disturbano le (poche) certezze della famiglia e di noi spettatori. E nel tratto stilistico iperrealista si crea lo stridore che fa del film un oggetto che cerca le tenebre per fuggire dalla chiarezza; il sabba finale nel quale Thomasin, con uno strano contrappunto simbolico, ascende al cielo seguendo quelle che sono probabilmente altre streghe, è un momento di pura allucinazione. Non ci è chiaro insomma se Thomasin sia effettivamente entrata in contatto con il maligno, ma è proprio questo a permettere di sovrapporre gli elementi fantastici alle zone d'ombra, diluendo il flusso narrativo in una serie di misteriose piccole falle che minano il discorso rendendolo intelligentemente oscuro.

È forse però *The Neon Demon* (id., 2016) a rispecchiare al meglio, in quegli horror che hanno una protagonista femminile, le caratteristiche di cui abbiamo finora discusso: Refn infatti immerge la sua eroina in un'estetica del nulla dove le immagini riflettono la volontà di creare uno spettacolo che per sua forma sia già esso stesso



Starry Eyes

The Neon Demon



Immergersi nell'abisso

Il discorso si fa ancora più complesso con quei film che riflettono su quello stesso abisso che provano a mettere in scena. Sono opere che rappresentano perfettamente la spaventosa consistenza del vuoto che si affaccia nei loro racconti, che li risucchia e che li spinge in una specie di *mise en abyme*. È un vuoto che spesso si produce all'interno di un personaggio e si riversa rapidamente all'esterno, ma è sempre e comunque una voragine che non dà mai la chiara impressione di mostrare il punto preciso dalla quale è emersa. Pensiamo a un film come *Berberian Sound Studio* (2012) di Peter Strickland: è la storia di Gilderoy, un tecnico del suono che negli anni Settanta si trova a dover sonorizzare un misterioso horror italiano che pian piano diventerà per lui sempre più tangibile, rendendogli impossibile poter distinguere la finzione dalla realtà. L'orrore è avvertibile ma mai facilmente riconoscibile, un gioco che ha a che fare con la natura ingannevole delle immagini, con la prospettiva secondo la quale le si osserva e con i vuoti semiotici che in questo specifico caso esse riescono a creare tra loro e noi spettatori. In *Berberian Sound Studio* è come se, in qualche modo, si sparpagliassero continuamente indizi senza la pretesa però di voler far risolvere il caso. Il metafilmico allora si configura come uno spazio all'interno del quale creare un flusso continuo a cui è impossibile resistere: le voci e gli effetti sonori diventano qualcosa di perturbante, creano un film immaginario che ognuno può sognare e desiderare diversamente a seconda della propria predisposizione, e quando Gilderoy si trova egli stesso a essere doppiato da una voce che a quel punto non sappiamo più da dove provenga, il cortocircuito è avvenuto e l'abisso è di fronte ai nostri occhi (e udibile dalle nostre orecchie). Perché il *Berberian* è uno studio di registrazione all'interno del quale le cose accadono e la realtà non è quella che pensiamo sia.

Ma la situazione più interessante, per quanto riguarda questa tecnica dell'orrore che punta a creare un forte senso di disorientamento, è quella del superamento di una soglia, oltre la quale si entra in un mondo in cui le regole dell'incubo sono le sole a essere valide. I due film che subito vengono in mente sono *Oltre il guado* (2013) di Lorenzo Bianchini e *Baskin: La porta dell'inferno* (Baskin, 2015) di Can Evrenol. Il primo è la storia di Marco Contrada, un etolo-

la critica dello Spettacolo. Questo non gli impedisce di farci perdere assieme a lei nel tripudio di blocchi narrativi che si succedono e che stanno profondamente in connessione con un vuoto che è anche quello che permea l'animo della protagonista. Non è un caso che a Cannes 2016 il film sia stato fischiato. Perché è un film che finalmente assomiglia a un enorme spot che promuove assolutamente niente. Un «cinema "contro il cinema"» (9) che, come giustamente scrive Alessio Galbiati, è «difficile da prendere, da guardare e rivoltare perché in apparenza vuoto e liscio, d'un luminoso buio, inghiottente come un buco nero. Contraddittorio almeno quanto il suo autore, eppure in grado di invischiarsi nella mente e tra i pensieri e di rimanervi aggrovigliato ancora a molti giorni dalla visione» (10). L'orrore di *Neon Demon* sta tutto in due fenomenali sequenze: la prima è quella della discoteca, luogo allucinato nel quale sembra svolgersi una sorta di astratto sabba, l'altra quella del servizio fotografico, in cui il putrido e lucente bianco produce un senso di vertigine e smarrimento. Due momenti di suggestione orrorifica quasi sussurrata, ma che permettono di aprire quel vortice sensoriale dal quale la protagonista Jesse verrà senza troppe giustificazioni stregata e (anche fisicamente) fagocitata.

(9) Fabrizio Tassi, http://www.cineforum.it/recensione/The_Neon_Demon_di_Nicolas_W_Refn, consultato il 21/08/2017.

(10) Alessio Galbiati, <http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=36583>, consultato il 21/08/2017.

go che, studiando i comportamenti di una volpe attraverso una videocamera posizionata sulla sua testa, si perde in un piccolo paesino completamente abbandonato al confine tra Italia e Slovenia. La soglia che lo conduce in un altro mondo è quella che inconsapevolmente supera una volta attraversato il guado di un fiume; al di là di questa linea sembra che ogni particella di realtà tenda a smaterializzarsi: attraverso uno stile di messa in scena minimalista che prova a rincorrere la sottrazione e l'assenza, Bianchini codifica un territorio fatto di tenebre concrete, che però ognuno di noi può immaginare in maniera differente. In questo specifico caso sono poi i fantasmi della Storia a creare un luogo che sa di spazio entro il quale la vendetta di chi ha sofferto deve attuarsi, ma è comunque sia sempre un elemento oscuro, non chiaramente delineato, che risucchia il protagonista in un orrore che egli riesce a vedere e intuire, ma che non è completamente capace di comprendere.

Nel film di Evrenol, invece, seguiamo gli spostamenti di una squadra di poliziotti turchi che, ricevendo una chiamata d'emergenza da parte di alcuni colleghi, si dirige nella cittadina di Inceagac per prestare soccorso, finendo in una spirale di terrore che la condurrà direttamente all'inferno. *Baskin* è per certi versi un film politico, che frammenta una storia personale (quella del poliziotto Arda) miscelandola a una metafora sulla violenza del potere che reprime, ma ciò

che più emerge (e che più ci interessa) è in verità la sua forma circolare. Il film si costruisce attraverso una serie di sogni e visioni che confluiscono nel flusso narrativo principale, illudendoci che le continue interferenze dovute a questi ultimi siano qualcosa di intimo, legate cioè semplicemente alla dimensione soggettiva del vissuto di Arda. Contrariamente a questa direzione è il finale a fugare ogni dubbio: l'allucinazione, la visione, l'inganno è collettivo, in quanto una vera e propria messa in abisso si effettua raccordando la scena conclusiva a quella nella quale i poliziotti finiscono con il proprio furgone fuori strada. Capiamo quindi che la soglia viene oltrepassata in quel preciso momento e l'immersione non è solamente quella nelle acque del fiume nel quale sono sventuratamente piombati. Sfruttando questo espediente, Evrenol si può permettere di costruire un infernale luogo dentro al luogo, attraverso cui la ripetizione diventa essa stessa simile a quella di un inferno nel quale si può precipitare ma dal quale non si può uscire: l'orrore è abissale e profondo perché ingiustificato, ripetitivo e quindi infinito. E come sosteneva Deleuze, «quando la rappresentazione trova in sé l'infinito, appare come rappresentazione *orgiaca* e non più *organica*: scopre in sé il tumulto, l'inquietudine, e la passione sotto la calma apparente o i limiti dell'organizzato, ritrova il mostro» (11).

(11) Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 1998, pag. 61.



Baskin



*L'étrange couleur
des larmes de ton corps*

Per una conclusione: lo strano colore dell'irrapresen- tabile orrore delle lacrime del tuo corpo

Questo cinema è un cinema – ormai ce ne siamo resi conto – che ha anche a che fare con il concetto di visibile: Mario Trevi, nei suoi studi sull'ombra, prova a relazionare il visibile e l'invisibile dicendo che «il visibile è di fronte a noi ma l'invisibile è anch'esso a portata di mano. La sola differenza sta nel fatto che l'invisibile non è "di fronte" a noi, non appartiene alla visione "frontale"» (12). Ma ciò che vediamo – ciò che quindi appartiene alla nostra visione "frontale" – potrebbe anche divenire invisibile in quanto molto vicino a qualcosa di irrapresentabile, qualcosa che in qualche modo sovrabbondi formalmente di materiale visivo tanto da rispecchiare un vuoto. *L'étrange couleur des larmes de ton corps* (2013) di Hélène Cattet e Bruno Forzani è quindi il film adatto per poter organizzare una specie di conclusione a quanto detto fino a questo punto sulla ricerca di un abisso e dell'immersione nel vuoto tipici di tanto horror occidentale contemporaneo. È perfetto perché agisce con intenti simili, ma attraverso modalità differenti rispetto ai film che abbiamo precedentemente analizzato ed è quindi in qualche modo un punto d'arrivo; se quelli cercavano di perdersi e far perdere attraverso espedienti sì estetici, ma che poggiassero sempre su una narrazione quantomeno inizialmente lineare e che usassero, in molti casi, una quantità limitata di inquadrature,

giocando su regole di sottrazione più che di accumulo, con *L'étrange couleur des larmes de ton corps* ci troviamo di fronte a un'opera che scombussola questo *modus operandi* e che allo stesso tempo definisce forse un nuovo modo di mettere in scena l'orrore: la vicenda narrata è infatti solamente un pretesto per sondare le potenzialità dell'immagine orrorifica, per vivisezionarla alla ricerca dei suoi punti più oscuri e incomprensibili, accumulando e sovrapponendo le strutture della forma del suo visibile. La storia di un marito che, una volta tornato da un viaggio d'affari, indaga sulla scomparsa della moglie, si destruttura, si ricostruisce e cambia direzione più volte sotto ai nostri occhi, senza che quasi ce ne rendiamo conto. La cosa che più colpisce è come Cattet e Forzani montino l'intero film con una procedura che riesce a (letteralmente) squarciare i personaggi, lo spazio e il tempo nel quale questi si collocano. C'è chi ha parlato di neo giallo (13), ma qui non importa chi (o cosa) abbia ucciso chi: qui ciò che importa più di tutto è che l'orrore che viene evocato è un orrore che porta a chiederci se quello che vediamo sia veramente accaduto. E non è questione di attribuire il tutto al frutto dell'immaginazione di uno dei personaggi, ma qualcosa di più: è una lotta continua tra ciò che viene rappresentato e il suo referente reale. Wunenburger, quando parla del rapporto tra l'immagine e l'irrapresentabile, scrive: «L'immagine, non essendo in nessun modo cattura e coglimento dell'essere, non può che vacillare in perpetuo, sottrarsi, nella veste di puro fenomeno [...] far posto, incessantemente, a un'altra immagine, in un flusso senza fine e senza che si possa stabilire mai un punto di contatto tra l'apparire e l'essere» (14).

(12) Mario Trevi, Augusto Romano, *Studi sull'ombra*, Marsilio, Venezia 1986, pag. 151.

(13) Cfr. Douglas Keesey, *Twenty First Century Horror Films*, Kamera Books, Harpenden 2017, pagg. 177-181.

(14) Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, pag. 250.

Pensiamo che il discorso sull'orrore portato avanti da *L'étrange couleur des larmes de ton corps*, possa collocarsi nell'idea suscitata da queste parole e quindi in una riflessione su ciò che l'apparenza delle immagini non riesce a dirci; il fatto che l'assassino sia uno e molti, il fatto che il trauma che dovrebbe stare alla base dell'intera vicenda, oggetto principale di tanti gialli all'italiana (fonte primaria di ispirazione per i due registi), non venga mai risolto e che la morte divenga quasi una questione legata alla più pura estetica della ripetizione, ci assicurano che l'immagine sia il vuoto attorno al quale si crea il (non) senso del film. Uno scontro, appunto, tra ciò che (non) è e ciò che (non) appare. E allora «l'immagine diviene ripetizione senza fine di se stessa, mancando in se stessa di sostanza e consistenza. Privata dell'essere, può solo proporsi come movimento incessante [...] svuotandosi, riducendosi a forma informe e sempre sfuggente» (15).

Ogni volta che rivediamo questo film di Cat-tet e Forzani, sembra di avere davanti agli occhi un film nuovo e sempre si ha la sensazione che un particolare che non eravamo riusciti a notare emerga da quella intricata matassa di immagini che vengono sparpagliate, separate, straziate da un montaggio che è «niente più che il movimento attraverso il quale ci si sottrae a tutte le immagini per instaurare in se stessi

un vuoto, un abisso, fulcro di ogni espressione, scrittura o rappresentazione» (16). Sì, *L'étrange couleur des larmes de ton corps* è perfetto per concludere questo breve percorso perché ci dice molto riguardo al più importante tentativo che l'horror occidentale sta attualmente facendo; quello di creare uno spazio all'interno del quale si tenda ad assottigliare lo spessore tra forma e contenuto, riprovando da lì a ricostruire ciò che precedentemente era andato perduto: un cinema le cui paure erano così chiare e lampanti da poter mostrare, fuori da sé, di che cosa parlasse la realtà dalla quale quelle stesse erano attinte. Angosce e terrori che, evidentemente, non sono – anche se effettivamente presenti – più così esplicitamente identificabili e che fanno del mondo un grande abisso dal quale ogni orrore non vuol più farsi facilmente osservare né rappresentare.

(15) Ibid.

(16) Ibid.

*L'étrange couleur
des larmes de ton corps*



Fleabag

— Harry Bradbeer

Il ritratto causticamente reale di una ventenne in crisi

di **Giorgia Romanazzi**

Se c'è un merito che il vento di crisi di questo inizio millennio possa attribuirsi, è l'aver ispirato un genere seriale abilissimo nel ritrarne lo spirito del tempo, interamente (o quasi) al femminile e per lo più votato all'ibridismo del *dramedy*, perfetto quindi per glassare di comicità lo smarrimento esistenziale e materiale di una generazione angosciata dal precariato. Il piccolo schermo ha così iniziato a punteggiarsi di (anti)eroine sfacciatamente audaci, autrici e interpreti di narrazioni semi-autobiografiche esploranti il difficile percorso di definizione del sé. Esibendone tutte le contraddizioni, sia chiaro. Perché il limbo tra i venti e i trent'anni in cui si trovano "incastrate" ha come costanti una progettualità confusa, una visione surreale della realtà e una solidarietà egoistica che ne affligge ogni possibile relazione. D'altronde, siano essi amiche o compagni di letto, il rapporto con gli altri è il filtro narrativo privilegiato, purché spogliato da ogni possibile inibizione.

Lo ha insegnato Lena Dunham con la pioniera *Girls* e sembra averlo ben interiorizzato anche l'attrice e commediografa inglese Phoebe Waller-Bridge, che da qui ha colto lo slancio per trascinare il genere verso una maggiore profondità, plasmando un personaggio dal raro spessore psicologico. Il suo soprannome presta il titolo alla miniserie *Fleabag* (letteralmente "sacco di pulci") ed è un eloquente invito a non fermarsi alle apparenze. Una volta scovata tra gli scaffali virtuali della videoteca amazoniana (dove è approdata dopo un esordio sorridente su BBC), non si tarda infatti a cogliere quanto il racconto semplice dei soli sei episodi si riveli tutt'altro che banale, poiché creato per dare risalto alla complessità di una protagonista dalle sfaccettature spesso poco gradevoli.

cast&credits

Titolo originale — id.

Regia — Harry Bradbeer

Sceneggiatura e musica — Phoebe Waller-Bridge

Fotografia — Tony Miller

Montaggio — Gary Dollner

Scenografia — Jonathan Paul Greene

Costumi — Jo Thompson

Interpreti — Phoebe Waller-Bridge (*Fleabag*), Sian Clifford (Claire), Jenny Rainsford (Boo), Bill Paterson (il padre), Olivia Colman (la matrigna)

Produzione — Lydia Hampson per Two Brother Pictures

sinossi

Fleabag è una giovane donna londinese, la cui vita è complicata da una famiglia disfunzionale, la gestione di un bar e il doversi barcamenare fra problemi economici e sentimentali di ogni tipo.

Messa in onda — Gran Bretagna: BBC Three, 21 luglio 2016 (prima puntata); Italia: Amazon Prime Video, 10 febbraio 2017 (prima puntata)

Durata — 6x24'

Origine — Gran Bretagna, 2016





S lanciata e sottile, boccoli neri e labbra scarlatte, in *Fleabag* rivive tutta l'eleganza degli anni Trenta. Eppure, l'impatto con questa londinese più che ventenne dal nome sconosciuto non è affatto morbido. Travolti da un fiume di parole, ci si ritrova inermi a seguirne le (dis)avventure quotidiane e a raccogliere i frammenti della sua miserabile esistenza: la perdita di sua madre, la subdola matrigna che soggioga suo padre, il confronto ambivalente con una sorella modello, le relazioni intermittenti, il quasi fallimento del suo bistrò e il vuoto lasciato dal suicidio dell'unica amica Boo. Immeritevole di solidarietà, a *Fleabag* non rimane che squarciare la quarta parete ed eleggere il telespettatore a complice del *black humour* con cui si dissocia dalle ferite.

Pur nel ruolo di confidenti, si fatica tuttavia a compatirla. La reazione al vortice di fantasmi che la insegue è infatti autocentrata e distruttiva. Il suo punto di vista invade ogni scena, qualsiasi legame si riduce a un disfunzionale gioco di provocazioni e la sessualizzazione di ogni situazione si fa anestetico per le emozioni. A ogni stoccata maliziosa lanciata in camera, ci si sente piuttosto preda del suo narcisismo, finendo per condividere l'intolleranza di chi la circonda. Soltanto con la graduale delusione delle sue ciniche aspettative la sicurezza ostentata in principio si sgretola, episodio dopo episodio i sentimenti prendono il sopravvento e il suo vero sé, rotto

e spaesato, affiora brutalmente. Pronta ad affrontare i propri sensi di colpa, *Fleabag* quasi dimentica ormai di rivolgersi all'altra parte dello schermo, e l'irritazione lascia spazio alla paradossale voglia di consolarla.

Reazioni tanto contrastanti quanto reali, in cui si annida tutto il valore di *Fleabag*. Uno scorcio di insolita intimità televisiva (forse perché adattamento dell'omonimo monologo teatrale firmato da Waller-Bridge), nel quale trova voce la complessa fragilità alla base di ogni contraddizione dell'animo umano, senza tuttavia tediare. Merito di una formula (quella della *sadcom* o commedia triste) chiamata ad attutire con una comicità affilata ma intelligente la sfilza di amare verità che mira dritta alla bocca dello stomaco.

A black and white photograph of actor Hong Sang-soo. He is sitting, leaning forward with his arms resting on his knees, looking out of a window. The background shows a window with Korean text and a decorative cat-shaped cutout. The text "Cinema coreano" and "Hong Sang-soo" is overlaid in a large, pink, serif font.

Cinema coreano

Hong Sang-soo

Afferrare la realtà con il cinema: dal quadro alla finestra

di Park Heui-tae

«La pittura è morta.
Chi potrà fare meglio di quest'elica?
Dimmi, ne saresti capace, tu?» (1)

Ricerca della realtà nel cinema coreano

Nel 1996 il pubblico coreano scopre *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, film d'esordio di tipo nuovo girato da Hong Sang-soo con stile sobrio, ascetico, che rifiuta ogni artificiosità decorativa. Questo stile, che salta all'occhio dei critici non solo locali ma anche stranieri, sembra rimandare ad un approccio europeo, in particolare a quello del neorealismo italiano, nella misura in cui pone il problema della rappresentazione della realtà sullo schermo.

Ma il cinema coreano ha già conosciuto questo approccio realista negli anni Sessanta con un film intitolato *A Stray Bullet* (1961) di Yu Hyeon-mok. Malgrado il suo successo sia commerciale che estetico, quel lungometraggio verrà censurato per 27 mesi dalla giunta militare che ha appena rovesciato il governo sudcoreano. Il verbale di censura riporta che contiene una "ideologia malsana" (2). Ma ad irritare davvero il governo militare è il modo in cui il film dipinge con un realismo inaudito e senza riserve (3) la miseria di una società sprofondata nella povertà dopo la guerra di Corea. La dittatura finirà per protrarsi per altri diciotto anni e questa volontà di svelare in modo realista una realtà sociale è costretta a rimanere sommersa. Agli occhi del governo, una simile rappresentazione della società denota un'ideologia comunista, e in quel momento nessuno osa fare film ideologicamente "impuri".

Con l'avvento di una democrazia ancora relativa nel 1988, *Chilsu et Mansu* di Park Kwang-soo rilancia questo spirito di denuncia delle condizioni sociali, anch'esso in stile realista. Ma questo film, che incrimina una società insufficientemente democratica in cui sono

evidenti i divari tra ricchi e poveri, affonda le sue radici in un realismo socialista più vicino alle opere sovietiche che al neorealismo italiano, nella misura in cui, inoltre, simboleggiando "la primavera di Seul", si struttura secondo un'impostazione dualista (operai contro forze dell'ordine) che richiama per esempio il cinema di Èjzenštejn.

Pochi anni dopo, il primo film di Hong viene accolto con gran favore sia per le nuove tematiche che affronta attraverso il suo modo di osservare la quotidianità, sia per il suo nuovo approccio alla società coreana. Non si tratta però di un "cinema sociale" focalizzato su questa società in particolare; l'approccio realista più globale del regista è infatti privo di ideologie politiche. Da allora, Hong prosegue il percorso creativo iniziato fin dagli esordi, che mira ad afferrare la realtà con specifici mezzi cinematografici, come hanno fatto i suoi predecessori europei, e a rappresentarla sullo schermo così com'è.

(1) Frasi attribuite a Marcel Duchamp in visita ad un'esposizione aeronautica nel 1912 in compagnia di Fernand Léger e Constantin Brâncuși.

(2) Il verbale di censura del film, il cui titolo originale *Obaltan* è talvolta tradotto con *[The] Stray Bullet* o *[The] Aimless Bullet*, è conservato presso il Korean Film Archive. Per saperne di più sulla censura di questo film, cfr. Lee Soon-jin, *Cultural Logic of the Cold War System and Operation of South Korean Cinema – On Censorship Practices of "A Stray Bullet"*, «Memory and Prospect» n. 29, 2013, pagg. 374-421.

(3) Un altro motivo importante per cui il film, un adattamento dall'omonimo romanzo realista di Lee Beom-seon, venne censurato, sta frase ripetuta dalla madre della protagonista, diventata schizofrenica in seguito al trauma per lei rappresentato dalla guerra di Corea: «Andiamo, andiamo». Trattandosi di una famiglia originaria del nord e rifugiatisi a sud, agli occhi dei censori questa frase è un'istigazione a lasciare la Corea del Sud per recarsi in Corea del Nord. La descrizione di una società sudcoreana priva di sbocchi per una popolazione sprofondata nella miseria, in cui le ragazze si prostituiscono per i soldati americani per guadagnarsi il pane, rafforza questa idea di un altrove assimilato al vicino settentrionale.



Le jour où le cochon est tombé dans le puits

Ricerca della realtà in Hong Sang-soo

Eccezion fatta per il suo primo film, *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, articolato intorno alla meticolosa tessitura di quattro storie, i film successivi di Hong Sang-soo sono molto simili sia nella forma (in particolare quella del dittico, in cui un protagonista, che si trova successivamente in due situazioni simili, rivive quasi la stessa identica avventura) che nei temi principali: discussioni notturne durante le quali l'alcol scorre a fiumi, relazione triangolare e spesso adulterina, ecc.; il tutto tessuto all'interno di una narrazione relativamente scarna, costituita da elementi insignificanti tratti dalla quotidianità. L'obiettivo del regista appare chiaro: rappresentare la quotidianità con i mezzi più semplici, elementari, adeguandosi ai frammenti della realtà stessa. Diventa quindi legittimo chiedersi perché Hong perseveri nel girare uno dopo l'altro dei film molto simili l'uno all'altro; se lo chiede per esempio Joachim Lepastier: «Hong Sang-Soo appartiene forse a quella famiglia di artisti (in cui sono stati catalogati autori importanti come Ozu o Modiano) che "firmano sempre la stessa opera"?» (4). Diversi critici, inoltre, in particolare in Corea, si mostrano sempre più reticenti nel sostenerlo all'uscita di un nuovo film, pur avendo lodato in passato la sua creatività. Una reticenza che potrebbe spiegarsi col fatto che i film recenti di Hong ai loro occhi non presentano elementi che li distinguano dai prece-

(4) Joachim Lepastier, *Drinking / No Drinking*, «Cahiers du Cinéma» n. 682, ottobre 2012, pag. 20.

(5) I sottotitoli del DVD francese propongono una traduzione che insiste troppo poco sull'idea di ripetizione e sul carattere generale della visione della vita della giovane della donna: «I fatti della mia vita formano una catena ma io spesso non ne colgo il senso. Volevo mettere queste due immagini l'una accanto all'altra».

(6) Anche se spesso si tende ad ignorare il numero complessivo di inquadrature nell'analisi dei film, si tratta di un carattere evolutivo importante in un cineasta come Hong, così legato alla forma e alla struttura.

denti; di conseguenza, ritengono che Hong realizzi ormai sempre lo stesso tipo di film secondo uno stile stereotipato, con variazioni solo minime. Ed è vero che l'apparenza di ognuno dei suoi film può suscitare un'impressione di somiglianza su vari punti. Fin dal suo esordio, la forma di gran parte dei suoi film (piccola storia personale, raffronto di due situazioni simili con qualche variazione) contribuisce notevolmente a questa impressione. Ma questa forma semplice, originale e astuta consente soprattutto al regista, un film dopo l'altro, la sperimentazione degli effetti di realtà, drammaturgici o formali, che possono scaturire dalla combinazione di elementi cinematografici.

Infatti, seguendo attentamente l'evoluzione dei suoi film, ci si accorge facilmente di come Hong utilizzi questi elementi in due modi. Il primo consiste nel "riciclare" quelli utilizzati in precedenza per osservare gli effetti che producono in situazioni diverse. È quanto accade con la notizia del suicidio appresa dai giornali in *Le pouvoir de la province de Kangwon* (1998) o con l'inserito sull'elastico per i capelli in una scena d'amore di *Conte de cinéma* (2005), entrambi riutilizzati in *Night and Day* (2008), mentre la gara di braccio di ferro, comparsa una prima volta in quest'ultimo film, torna nel film successivo, *Les femmes de mes amis* (2009). La concezione di Hong di questo modo di riutilizzare i motivi emerge del resto dalle parole dell'eroina nell'ultima sequenza di *Ok! Movie* (2010): «Anche se non potremo mai farci un'idea compiuta di questa vita nella quale molte cose si ripetono pur essendo ogni volta diverse, volevo incollare insieme queste due immagini e guardarle» (5).

Questo riciclare gli elementi, che investe soprattutto il livello narrativo, associato ad uno scheletro formale principale che si ripresenta in modo molto simile in tutti i film, provoca inevitabilmente una sensazione di «déjà-vu».

Il secondo modo in cui Hong mette insieme questi elementi consiste nell'introdurre, in occasione di un nuovo film, qualcosa di inedito, in termini tecnici in particolare, per esempio lo zoom veloce (*Conte de cinéma*), la musica extradiegetica (*La vierge mise à nu par ses prétendants* [2000] e soprattutto *Conte de cinéma*), il flash-back (*Ha ha ha*, 2010), il monologo interiore (*Night and Day*), etc. Questa introduzione di novità si regge anche su cambiamenti del ritmo filmico, che oscilla tra l'aumento e la riduzione del numero di inquadrature (6) (v. tabella qui sotto).

Filmografia di Hong Sang-soo: numero di inquadrature per film

	Titolo	Numero di inquadrature	Durata (min.)	Numero di inquadrature / min.
1	Le jour où le cochon est tombé dans le puits (1996)	271	115	2.36
2	Le pouvoir de la province de Kangwon (1998)	191	108	1.77
3	La vierge mise à nu par ses prétendants (2000)	140	126	1.1
4	Turning Gate (2003)	116	115	1.01
5	La femme est l'avenir de l'homme (2004)	50	88	0.57
6	Conte de cinéma (2004)	80	90	0.89
7	Woman on the Beach (2006)	103	127	0.81
8	Night and Day (2008)	134	145	0.92
9	Les femmes de mes amis (2008)	92	126	0.73
10	Ha ha ha (2010)	98	115	0.85
11	Ok!s Movie (2010)	92	80	1.15
12	The Day He Arrives (2011)	65	79	0.82
13	In Another Country (2012)	64	88	0.73
14	Haewon et les hommes (2012)	60	90	0.67
15	Sunhi (2013)	42	89	0.47
16	Hill of Freedom (2014)	68	67	1.01
17	Un jour avec, un jour sans (2015)	49	121	0.40
18	Yourself and Yours (2015)	43	86	0.50

(7) Considerando la sua carriera nel suo insieme, notiamo un'oscillazione tra aumento e riduzione del numero di inquadrature. La seconda fase, dal sesto al nono film, vede un costante aumento del numero di inquadrature, mentre nella terza, tuttora in corso, il numero di inquadrature torna a calare, dai novantotto di *Ha ha ha* ai quarantadue di *Sunhi* (2013) o i quarantatre di *Yourself and Yours* (2015) per esempio. Inoltre vi compaiono i piani-sequenza, a volte di oltre dieci minuti, come sperimentazioni che mirano a verificare fino a che punto possa protrarsi un'inquadratura.

In relazione a questo aspetto possiamo individuare tre fasi distinte nella sua filmografia. Nella prima, che va dal primo al quinto film, che esamineremo con particolare attenzione, osserviamo uno sforzo notevole e crescente di riduzione del numero di inquadrature, dai duecentosettantuno di *Le cochon* agli ottanta di *La femme est l'avenir* (7). Più ancora che verso il piano lungo, Hong sembra insomma orientarsi chiaramente verso l'utilizzo di quelli che possiamo chiamare piani-sequenza. Il movimento panoramico, tecnico, che compare a partire dal quarto film, (*Turning Gate*, 2003), esprime quindi uno sforzo paragonabile a quello dei neorealisti italiani nel loro tentativo di preservare la continuità temporale dell'inquadratura. Lo zoom ottico veloce, introdotto con *Conte de cinéma*, richiama dal canto suo *Morte a Venezia* (1972), dove è usato da Luchino Visconti per un montaggio interno e per ottenere diverse scale in una singola inquadratura (8).

Quindi, contrariamente all'idea secondo cui i suoi film si assomigliano, ciascuno di essi è campo di applicazione di un nuovo esperimento cinematografico. Ogni volta, Hong enta un approccio ontologico alla realtà e cerca il modo più efficace di rappresentarla sullo schermo. Da questo punto di vista, i suoi lavori si possono paragonare a quelli di Antonioni, il quale tramite le sue opere comunica un dubbio sul visibile: per lui non era sufficiente rappresentare la realtà attraverso l'immagine-fenomeno, catturata dall'occhio meccanico, per sondarne la dimensione autentica. È il motivo principale per cui Antonioni ha tentato di «ricreare la realtà sotto una forma astratta» (9) in *Blow Up* (id., 1966) per esempio. Hong ha in comune col cineasta italiano quel dubbio sulla realtà, ma da lui si distingue però nel suo concentrarsi su un modo di mostrare la realtà presente, più che di porre il problema della sua natura. Riconoscendo il carattere insondabile della realtà, tenta di trovare una sua strada con vari tentativi, principalmente cambiando tecniche di ripresa.

(8) Naturalmente l'approccio dei due cineasti si differenzia nella misura in cui Visconti utilizza uno zoom abbastanza lento per accentuare l'emozione e la malinconia, mentre Hong ricorre a zoom relativamente veloci e bruschi, che non hanno niente di psicologico. In entrambi, però, il mutamento di scala all'interno di una stessa inquadratura traduce la volontà di mantenere l'unità del piano-sequenza.

(9) Michelangelo Antonioni, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1982, in *Écrits*, 1936-1985, p. 454, citato in Luc Vanchéri, *Cinéma et peinture*, Armand Colin, Parigi 2007, pag. 1.



Rappresentare la realtà sullo schermo-canovaccio

*Le jour où le cochon est tombé
dans le puits*

Tra gli elementi di rappresentazione di cui Hong dispone per accostarsi alla realtà nei suoi film, quelli che appartengono al registro pittorico – o meglio all'idea della pittura – risultano essenziali da un lato per capire l'originalità della sua opera, dall'altro per seguire l'evoluzione della sua estetica, in particolare durante la prima fase della sua carriera. Naturalmente, l'accostamento tra pittura e cinema non è argomento particolarmente singolare, né nell'ambito della creazione filmica né in quello degli studi cinematografici. La forma rettangolare dello schermo richiama infatti innegabilmente la nozione di cornice nella pittura e, che si tratti di Rudolf Arnhem, André Bazin, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont o ancora recentemente di Luc Vancheri, i teorici del cinema, allacciandosi agli argomenti delle rispettive epoche (10), hanno regolarmente sfruttato, con i più vari approcci, i rapporti tra pittura e cinema. Accompanyando i registi nelle loro ricerche estetiche, essi si sono appropriati, implicitamente o esplicitamente, di fattori pittorici come le nozioni di spazio e di raffigurazione, di composizione o ancora di campo, su cui la pittura si è interrogata lungo tutta la sua storia. Ma Hong Sang-soo si distingue per la molteplicità dei modi in cui "cita" la pittura. Jacques Aumont si oppone apertamente all'uso del termine "citazione" per indicare l'utilizzo di opere pittoriche nei film, non essendo giusto, a suo avviso, «coprire con questo solo vocabolo i molti e vari procedimenti e atteggiamenti cui ci si riferisce» (11).

Eppure questa varietà si ritrova bene appunto nel modo in cui Hong convoca la pittura nei suoi film, richiamando in vari modi, come possiamo constatare, le opere dei maestri, dall'impressionismo al surrealismo. A volte prende a prestito il titolo di un'opera (come nel suo terzo film il cui titolo internazionale rimanda all'opera di Marcel Duchamp *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923); a volte inserisce nei suoi film delle opere pittoriche (*L'Origine du monde* [1866] di Gustave Courbet e altre tele di pittori coreani come Kang Un e Kwak Soo-young in *Night and Day*). In modo più sottile, in *Turning Gate*, Hong riutilizza il concetto di un'opera di René Magritte, *La trahison des images* (1928-29), per insinuare il dubbio riguardo al rapporto tra un oggetto e la sua rappresentazione, specificatamente quando il protagonista colloca sopra un manifesto di sua creazione un frutto di caco accanto alla parola coreana corrispondente (12).

(10) Negli anni Venti, Arnheim insiste, per esempio in *Le Cinéma est un art*, sulla somiglianza tra immagine cinematografica e immagine pittorica. Perché il cinema possa aderire alla concezione estetica hegeliana e tradizionale dell'arte, ha bisogno di sottolineare che il cinema non è una copia meccanica della realtà e che esiste uno scarto tra percezione cinematografica e percezione quotidiana. André Bazin, dal canto suo, ha voluto sottolineare le specificità del cinema dissociando carattere pittorico (cornice – centripeto) e carattere cinematografico (cache – centrifugo). I teorici successivi, sulla scia dei loro predecessori, tenderanno perlopiù ad analizzare le caratteristiche tecniche delle due pratiche

(11) Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Séguier, coll. «Noire», nuova edizione, Parigi 1995, pagg. 8-9.

(12) Si tratta di un messaggio in cui denuncia l'ipocrisia del marito della donna che egli desidera. In cima, a mo' di titolo, un segno di disuguaglianza contrappone il frutto reale e la parola scritta. Sotto si legge: «Con la presente, io la accuso di ipocrisia, di inganno e di viltà. Accludo una lettera che sua moglie ha scritto ad un uomo dopo essersi resa conto dello scarto che separa il suo nome e i suoi titoli dalla sua vera natura». La lettera in questione è attaccata in fondo al manifesto: «La natura ci sembra sempre indifferente. Ma il tuo profilo nel sonno e l'aria fresca dell'alba mi fanno sentire che tutto è uno. Io in te! Tu in me!»

La lettera di denuncia in *Turning Gate*

La pittura insomma, seppur con discrezione, occupa un posto di rilievo nei suoi film, fin dal primo, in cui una scena brevissima e apparentemente insignificante si svolge in una mostra di pittura, aprendo la via lungo la quale Hong inaugura la sua esplorazione della realtà. Percorrendo attentamente la sua filmografia, ci rendiamo conto che questi rimandi alla pittura si concentrano soprattutto nella prima fase (13), il cui carattere di maggior spicco risiede soprattutto nel suo rapporto con la *chiusura* che circoscrive ad un tempo a un contenitore e a un contenuto. Il dispositivo spaziale è ermetico perché la scenografia ma anche la posizione dei personaggi fanno dello spazio filmico un luogo chiuso e isolato: le porte metalliche delle camerette (*Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, *Turning Gate*), le sbarre alle

finestre, quando non l'assenza di finestre in quelle stesse camere o nei ristoranti e nei bar (*La vierge mise à nu par ses prétendants*, di nuovo *Turning Gate*), eccetera. Insomma, ogni inquadratura diventa un quadro chiuso in cui i personaggi sono rinchiusi, anche in esterni, la cui composizione si regge su elementi scenografici che ostruiscono lo spazio. Appropriatamente dipinti come "carcerali" (14) da Claire Denis, questi spazi chiusi che prevalgono ampiamente nella messa in scena della prima fase esprimono la realtà pesante e soffocante della società sudcoreana moderna (15).

Questa chiusura non riguarda solo il modo in cui sono organizzati gli oggetti legati alla narrazione, ma anche la nozione stessa di quadro. Tecnicamente parlando, nella prima fase della sua filmografia, il quadro quasi non riconosce il fuoricampo. Poche cose si infiltrano nel campo e viceversa. Anche se esistono rare scene durante le quali i personaggi escono di campo, non c'è quasi comunicazione tra il dentro e il fuori (16).

In *Le pouvoir de la province de Kangwon*, quando le ragazze, appena arrivate alla pensione, vanno a fare una passeggiata e si inoltrano nella profondità del piano, una di loro è parzialmente tagliata dal bordo del quadro. Ma questo taglio non funziona come ampliamento dell'immagine verso il fuoricampo. Si tratta piuttosto di un oggetto tagliato, deformato da un quadro tagliente. Questa scena, che ricorda la nozione di «fuori quadro» formulata da Pascal Bonitzer (17), è emblematica del rapporto di Hong col quadro: nei suoi film lo schermo è concepito come una specie di spazio ermeticamente chiuso. Le parti di realtà ricostruite nel quadro sembrano indifferenti al fatto di strabordare dai limiti di questo quadro. L'inquadratura funziona insomma come cornice-limite (18) che tende a «polarizzare lo spazio verso il dentro» (19), come osserva André Bazin, a proposito però della cornice pittorica che egli appunto qui contrappone al *cache* del cinema.

Questo carattere pittorico delle inquadrature di Hong è confermato dalla centratura degli elementi, in particolare degli elementi visivi (20). La presenza dei personaggi (in genere limitati a due o tre) occupa soprattutto la parte centrale dello schermo e il primo piano, mentre il movimento dei personaggi si sviluppa in orizzontale. Viene così accentuata la piattezza dell'immagine più che la sua profondità, nonché la «rarefazione» del piano nel senso in cui la intende Gilles Deleuze quando analizza i due tipi di quadro del cinema (21). Invece di moltiplicare le azioni su piani diversi per accrescere la profondità di campo (cosa che Deleuze chiama saturazione), Hong semplifica l'immagine ponendo l'accento sui personaggi, o meglio sulle relazioni tra i personaggi, che costituiscono il soggetto principale della sua ricerca. Questa tendenza in cui si distingue il predominio degli elementi visivi conferma che il quadro di Hong funziona come il canovaccio nella pittura. Alcune parole di Hong contribuiscono del resto a chiarire definitivamente il suo modo di concepire il quadro. Rispondendo ad Adrien Gombeaud che gli chiedeva delle sue sceneggiature così strutturate, il cineasta dichiara: «Ma la cosa più importante è il modo in cui io organizzo le superfici all'interno del film» (22). Possiamo dunque capire che l'atto di filmare consiste per lui nello scegliere degli oggetti e disporli all'interno del quadro esattamente come fanno i pittori che organizzano le loro tele.

(13) Certo, la ragazza di *Un jour avec, un jour sans* (2015) e il protagonista maschile di *Yourself and Yours* sono caratterizzati come pittori, ma questi riferimenti alla pittura non contribuiscono alla definizione della struttura profonda del film.

(14) *Entretien avec Claire Denis, réalisatrice*, supplemento al DVD del film *Turning Gate*, MK2, 2004.

(15) Si spiega così la pubblicazione in Corea del Sud di diversi scritti che, focalizzandosi sul rapporto tra le opere di Hong Sang-soo e la società coreana, esaminano soprattutto il discorso sociale che trasuda dai suoi film; interessandosi soprattutto alle sceneggiature, questi scritti possono dar conto solo di una parte degli elementi cruciali dei film stessi, gran parte dei quali risiedono nella loro forma ben identificabile. Questa restrizione dell'oggetto di studio gli aspetti "sociali" spiega forse il notevole calo di pubblicazioni sui suoi film registrato in Corea del Sud negli ultimi anni.

(16) Certo, i piani cominciano spesso con l'ingresso dei personaggi nel quadro, ma quasi mai con la funzione di collegare il piano a quelli che lo precedono al fine di ampliare lo spazio diegetico del film stabilendo un nesso spazio-temporale.

(17) Pascal Bonitzer, *Décadrages: peinture et cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. «Essais», Parigi 1985.

(18) Questo termine è utilizzato da Jacques Aumont nella sua distinzione tra tre tipi di cornice: cornice-limite, cornice-oggetto, e cornice-finestra. Cfr. Jacques Aumont, *op. cit.*, pagg. 103-110.

(19) André Bazin, *Peinture et Cinéma*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf-Corlet, 2002, Parigi pag. 188.

(20) I film della prima fase sono molto visivi perché Hong, a parte i rumori ambientali, non fa uso di elementi sonori. Non c'è musica di commento né monologo interiore, né narrazione, tutti elementi sonori che compariranno perlopiù solo dalla seconda fase in poi.

(21) Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», Parigi 1983, pag. 23.

(22) Adrien Gombeaud, *Entretien avec Hong Sang-soo. "Une forme très simple finit toujours par apparaître"*, «Positif» n. 505, marzo 2003, pag. 34.

Seguire le orme di Cézanne

Il ben noto gusto di Hong per Cézanne, regolarmente dichiarato nelle interviste rilasciate durante tutta la sua carriera, è ancora più importante da studiare, non per via di citazioni dirette o indirette, ma per il modo in cui Hong sembra accostarsi alla realtà secondo procedimenti che traducono una grande comprensione del concetto di pittura come è stato esplorato dall'artista francese. Per esempio, invece di percepire la realtà in funzione di un determinismo causale, il cineasta sembra considerarla come un'entità indeterminata in cui la necessità è sostituita da molteplici possibilità. Da questo punto di vista, la sua preoccupazione incontra quella di Cézanne nella misura in cui il lavoro pittorico di quest'ultimo è anch'esso il risultato di una riflessione sulla possibilità di esprimere una realtà che varia in continuazione. Secondo Maurice Merleau-Ponty, Cézanne ha tentato per tutta la vita di non fissare mai un oggetto così come lo vediamo, ma piuttosto di cogliere la natura nel suo stesso variare, una natura che muta ora in funzione della luce (il tempo), ora in funzione del punto di vista (lo spazio):

(23) Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la philosophie», Parigi 1996, pag. 18.

(24) Ibid., pag. 17.

(25) Ibid., pag. 18.

(26) Da una lettera di Cézanne all'amico Émile Bernard; passi riportati in ibid.

«Cézanne non credette di dover scegliere tra sensazione e pensiero, come tra caos e ordine. Egli non può separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e il loro modo sfuggente di apparire, vuole dipingere la materia nel suo darsi forma, l'ordine al suo nascere tramite un'organizzazione spontanea». (23)

Nel dipingerli, Cézanne fissa degli oggetti che mutano naturalmente, e nel fissarli riesce a mantenere il cambiamento. Dal punto di vista della logica cartesiana, siamo di fronte a un paradosso: «cercare la realtà senza abbandonare la sensazione» (24). Logicamente, il lato concreto (sensibile) e il lato astratto (intellegibile) non possono apparire contemporaneamente. Ma Cézanne rifiuta l'alternativa tra sensi e intelligenza, tra «pittore che vede e pittore che pensa» (25), e cerca anzi di «unirli. L'arte è una appercezione personale. Io colloco questa appercezione nella sensazione e chiedo all'intelligenza di organizzarla in un'opera» (26).



La vierge mise à nu par ses prétendants



*La vierge mise à nu
par ses prétendants*

Ne consegue che gli oggetti e i paesaggi da lui dipinti non sono né del tutto concreti né del tutto astratti, ma entrambe le cose insieme, proponendo un equilibrio tra ciò che è visto e lo sguardo che vede. Ecco quindi i contorni multipli caratteristici della sua pittura che cerca di presentarci tutte le dimensioni della realtà. Il suo intento è quello di accostarsi alla verità dell'oggetto, verità che supera sempre la sua sola apparenza.

La ripetizione di eventi nei film di Hong, in modo esemplare in *La vierge mise à nu par ses prétendants*, ci pare risulti da questo stesso processo. Il regista, pur esprimendo la propria impressione, tiene conto della variabilità dell'evento e della pluralità di significati che ne può derivare per altre persone. In questo modo può osservare e restituire in tutta la sua equivocità una realtà ripresa nel suo nascere nello spazio filmico. Si spiega così anche il suo attaccamento alla torre di Seul sul monte Nam San che compare più volte in modo abbastanza insolito e apparentemente significativa in film come *La vierge* o *Conte de cinéma*, dando anche luogo, in quest'ultimo film, a un'osservazione del protagonista. La torre viene inquadrata sotto diverse angolature, all'interno però di piani che non sono portatori di un senso preciso rispetto allo svolgimento del film e fungono così da finto raccordo. Esattamente come la montagna Sainte-Victoire è stata per Cézanne un modo di restituire la realtà integrale, la torre di Seul simboleggia la volontà di Hong di cogliere questa realtà variabile e instabile. Non si tratta di rappresentare un ricordo appartenente al passato e quindi fisso, ma ciò che sta accadendo qui e ora.

La torre di Seul vista di notte e di giorno, da lontano e da vicino, in *Conte de cinéma*

In Cézanne, la volontà di cogliere l'impressione nascente al momento del contatto con un oggetto, e non di accontentarsi di rappresentarne l'apparenza, determina anche una deformazione della prospettiva e quindi il rifiuto di una logica ottica basata su proporzioni aritmetiche. Il ritratto di sua moglie su una poltrona rossa (1882) o quello di Gustave Geffroy (1895) sono testimonianze notevoli di questo deliberato trasgredire le leggi dell'ottica, che pure sono garanti dell'oggettività e della fedeltà della rappresentazione, nel proporre pose e forme che sfidano le proporzioni oggettive, per sostituirvi una «prospettiva vissuta» (27). Questo modo fenomenologico di vedere la realtà è anche un indizio cruciale per la comprensione dell'opera di Hong che restituisce contemporaneamente l'apparenza esatta grazie all'ottica neutra della macchina da presa – una delle forze del cinema – e le impressioni dell'istante che appartengono invece all'astratto. L'evoluzione del suo cinema traduce questa tensione. Da un lato il regista cerca di mantenere la continuità della realtà diminuendo, come abbiamo visto, il numero di inquadrature e incrementando l'utilizzo di piani-sequenza e panoramiche, ovvero riducendo il più possibile il ricorso all'ellissi all'interno di una scena, mentre le scenografie, gli attori e i dialoghi basati sulla lingua di tutti i giorni, piatta se non volgare, priva di funzione simbolica narrativa, accentuano questa quotidianità della realtà rappresentata. Dall'altro, a lui interessa esprimere le deformazioni della realtà legate alla sua percezione da parte degli individui. Di nuovo, l'ellissi, ma questa volta tra una scena e l'altra, è un modo per accedere a questa parte astratta, essendo, secondo Bazin, «un procedimento narrativo logico e quindi astratto, [che] presuppone l'analisi e la scelta, [che] organizza i fatti secondo il senso drammatico al quale si devono sottomettere» (28). Quindi Hong utilizza l'ellissi proprio come Cézanne trasgredisce la logica ottica per esprimere questo lato astratto dell'impressione dell'istante. Si capisce ora il paradosso della coesistenza del rifiuto dell'ellissi col suo utilizzo volontario per tradurre, rispettivamente, l'aspetto quotidiano della realtà e l'impressione che ne risulta.

(27) Ibid., pag. 19.

(28) André Bazin, *Une grande œuvre: Umberto D.*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., pag. 333.



Le pouvoir de la province de Kangwon

Molte sequenze del suo cinema sono improntate a questo principio. La scena dell'omicidio in *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, composta da quattro inquadrature per una durata complessiva di trentasette secondi, propone per esempio una messa in scena minimalista e un'estrema compressione della narrazione in uno spazio-tempo ridottissimo: una prima inquadratura mostra l'assassino seduto a terra e sporco di sangue (ventitre secondi); la seconda, il corpo nudo e insanguinato di una giovane donna che giace su un materasso (quattro secondi); la terza è un piano ravvicinato sul corpo del suo amante, anch'esso nudo e insanguinato (quattro secondi); infine un totale in *plongée* mostra il luogo del delitto e tutti i protagonisti (sei secondi). Brevissima, questa scena suggerisce ellitticamente, con poche immagini forti, tutta la storia di questo inatteso delitto passionale. Hong gli concede uno spazio-tempo limitato, mentre potrebbe costituire l'apogeo drammaturgico di un thriller. Così invece si riduce, nel film, a un fatto di cronaca tra tanti altri, il cui valore risiede nel fatto di contraddire la legge di causalità tra le sequenze. Invece di illustrare il procedere logico dello sviluppo della narrazione, ogni inquadratura non è mai il primo o l'ultimo anello di una catena di fatti, ma restituisce l'impressione prodotta da un evento nell'attimo presente.

C'è un'altra sequenza, in *Le pouvoir de la province de Kangwon*, che chiarisce ulteriormente la funzione dell'ellissi in Hong. Sang-kwon va a trovare il professor Kim per chiedere un posto in università, come suggeritogli da un amico. Dal punto di vista della narrazione, si tratta di una sequenza importante in questo film costruito lungo due assi, quello dell'amore (tra Ji-sook e Sang-kwon) e quello della ricerca di quell'incarico universitario. Stranamente, però, la scena, descritta in modo molto asciutto, non mostra minimamente l'obiettivo della visita. La cosa che appare importante, cioè la richiesta di Sang-kwon, viene completamente occultata. In compenso si insiste su cose che sembrano senza importanza: dapprima Sang-kwon trova il professore impegnato a guardare una trasmissione giapponese (29), poi, quando questi gli

offre da bere, vede una mosca nel suo bicchiere ma beve senza fiatare (30). La scena, che si chiude su questo gesto, non rispetta l'ordine discorsivo che ci si aspetta, in quanto l'umiliazione prende il sopravvento sull'obiettivo iniziale. Allo spettatore rimane solo il senso di disagio che invade la scena, come se la prospettiva fosse deformata. Proprio come le leggi dell'ottica non vengono rispettate da Cézanne, qui è la logica discorsiva ad essere malmenata. Ciò che è essenziale da un punto di vista narrativo viene eclissato a vantaggio di immagini negative che connotano significativamente l'incontro. Sfasata rispetto alla trama del film, la scena non fa che sottolineare la sensazione di un brutto ricordo. Questo squilibrio tra narrazione vuota e presenza esclusiva dell'impressione deforma la scena per ravvivare un momento intenso che lascia un segno sul personaggio. Ma la portata di questa ellissi viene ancora accentuata da un altro brano verso la fine del film. All'inizio un piano-sequenza di quarantacinque secondi mostra Sang-kwon che chiama sua moglie per andare a pranzo. Nell'inquadratura successiva lo vediamo aspettare sotto casa. Dopo trenta secondi di attesa, Sang-kwon si dirige verso la cassetta della posta dove in mezzo ai volantini pubblicitari trova una lettera. La legge, poi esce dal quadro, e la scena si chiude senza la minima spiegazione sul contenuto della lettera. La scena seguente mostra la festa data all'università in onore dell'arrivo di un nuovo professore di nome... Sang-kwon. Qui capiamo che la lettera in realtà era importante perché sicuramente conteneva l'annuncio della nomina. Tra le due scene, sul piano narrativo, c'è stato un salto notevole. Notiamo inoltre lo squilibrio che caratterizza il dispositivo del piano-sequenza, dedicato in gran parte all'attesa del personaggio e non invece alla sua reazione o

(29) Nella cultura coreana, a seguito dei trentacinque anni di colonizzazione giapponese (1910-1945), esiste un certo rifiuto per la cultura giapponese. L'immagine del professore che guarda una trasmissione di sumo, simbolo della cultura giapponese, suscita nel protagonista non solo stupore, ma anche disprezzo.

(30) Occorre aggiungere che la scena descrivere, con incredibile precisione e semplicità, il rapporto complesso tra il potere assoluto di un professore e la sottomissione di un candidato a un incarico universitario.

alla comunicazione della notizia alla moglie. Viene sottolineata l'attesa, che pure non ha alcun valore sul piano narrativo, mentre viene soppresso l'elemento narrativo più importante. Anche altri elementi che potrebbero facilitare la comprensione di quei momenti sono deliberatamente occultati (in particolare il ruolo del professore corrotto); eppure il lavoro di Sang-kwon costituisce, insieme alla sua storia d'amore, uno dei due soggetti principali del film. Insomma, ciò che in un'ottica classica meriterebbe un trattamento descrittivo più abbondante viene trattato da Hong in modo ellittico, mettendo in scacco il nostro bisogno di capire la trama della storia. In fin dei conti, non è più possibile sapere cosa sia davvero importante e cosa non lo sia.

La sequenza dell'incontro con Sun-hwa in *La femme est l'avenir de l'homme* (2004) fornisce un altro esempio significativo. Hun-joon et Mun-ho stanno aspettando in un piccolo bar la famosa Sun-hwa già tanto citata fin qui, un incontro che promette di essere il momento chiave del film. La sequenza dura tre minuti e si compone di tre tempi. Nel primo, il più lungo (due minuti e nove secondi), i due ragazzi parlano della ragazza, l'attesa è quindi camuffata dalla conversazione. Il secondo, di soli trentotto secondi, consiste nell'arrivo di Sun-hwa che però, appena seduta, propone di andarsene, adducendo di essere infastidita dagli odori. Dopo che Sun-hwa e Hun-joon sono usciti dal quadro inizia un terzo tempo durante il quale Mun-ho paga il conto: per ventiquattro secondi, il personaggio aspetta che la proprietaria del ristorante finisca di elencare le consumazioni. L'attesa insomma assume forme diverse, dirette o indirette, e in questa configurazione possiamo osservare uno squilibrio temporale tra l'azione diegetica,

che è solitamente considerata la più importante, e l'azione gratuita che non è necessariamente indispensabile allo svolgimento del film. La quota di tempo attribuita all'inquadratura non rispetta l'importanza attribuitagli dalla narrazione.

Nei film di Hong, la noia che si esprime tramite un'attesa filmata a lungo non serve ad amplificare una gioia che potrebbe sopraggiungere subito dopo. L'ellissi non favorisce la continuità della narrazione ma recide ogni nesso causale tra le inquadrature per sottolineare la contingenza degli eventi. Ciò che deve emergere dalla scena, è l'espressione della sensazione provata nell'attimo presente. Ne consegue un certo squilibrio tra le scene, ma anche una forte coerenza interna di ciascuna di esse. Per Hong, il rispetto della logica narrativa non è più fondamentale e non deve più prevalere sulla sensazione, viva e quindi dinamica, del presente. In questo, il regista sottrae l'immagine cinematografica allo stato di *cliché*, nel senso in cui lo intende Gilles Deleuze nella sua distinzione tra l'immagine-tempo (la nuova immagine, ottico-sonora pura) e l'immagine-movimento (l'immagine classica, sensorial-motrice) (31), vale a dire un'immagine che ne chiama altre per significare e per inserirsi in una rete di senso prestabilita e di concatenazione logica. In Hong, l'impressione dell'istante viene a colmare il vuoto lasciato dall'assenza di concatenazione, proprio come Cézanne cerca la ragione della propria arte nelle deformazioni che presuppone rispetto alla realtà. La scena "deformata" consente all'immagine, più che di raccontare efficacemente una storia, di esprimere solo se stessa.

(31) Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», Parigi 1985, pag. 32.

La femme est l'avenir de l'homme





Conte de cinéma

Dal quadro alla finestra

Nei suoi primi film, lo stile di Hong mira soprattutto alla sobrietà per elaborare un'immagine il più possibile realista, "piatta" per così dire. L'organizzazione dell'inquadratura in modo da cancellare la propria presenza dietro la mdp testimonia in questa fase i suoi sforzi per raggiungere una certa neutralità. Ma già con *La femme est l'avenir de l'homme* e soprattutto *Conte de cinéma*, l'uso della panoramica e del travelling ottico (con una velocità sufficiente perché ci si accorga di questo intervento tecnico) scombussola questo principio di oggettività. Questi interventi infatti annullano la linea di demarcazione tra qui e là, tra il fuori (chi filma e osserva) e il dentro (chi è filmato e osservato) che i suoi film precedenti distinguevano nettamente. Lo spazio filmico non è più isolato e l'attivazione del fuoricampo fa nascere uno spazio virtuale. La sequenza di *Conte de cinéma* in cui Dong-soo, uscito da una sala cinematografica, incontra per caso un amico in un bar, illustra con chiarezza questo cambiamento.

Sollecitato dall'amico che si trova all'esterno, lo sguardo di Dong-soo si apre sul fuoricampo (*Conte de cinéma*)

Prima ci viene mostrato in primo piano Dongsoo mentre legge una lettera, ma a seguito di uno zoom all'indietro vediamo il suo amico, che lo ha appena riconosciuto, bussare sulla vetrata. Il luogo è quindi costituito da un doppio spazio: l'interno e l'esterno del bar sono separati da una vetrata, che al tempo stesso li collega grazie alla sua trasparenza. Lo spazio interno si apre così visivamente verso l'esterno. Sul piano sonoro, il rumore di fondo del traffico, poi il bussare dell'amico attenuano ulteriormente la demarcazione. Peraltro, la zoomata veloce all'indietro attenua anche la distinzione tra qui

(regista e spettatore) e là (la realtà filmica). Questa comunicazione visiva e sonora contraddice la chiusura e l'isolamento dello spazio tipici dei film precedenti, un processo già avviato dalla sequenza nel ristorante cinese di *La femme est l'avenir de l'homme*. Durante questo piano-sequenza di *Conte de cinéma*, il ricorso al fuoricampo mentre l'amico entra nel bar contribuisce alla stessa evoluzione: per cinque secondi, lo sguardo di Dong-soo sostituisce lo spostamento dell'amico e apre uno spazio immaginario, virtuale, situato tra interno ed esterno e loro punto di contatto.

L'importanza di questa sequenza è accresciuta dal fatto che *Conte de cinéma* è composto da due parti distinte. La prima propone una *mise en abyme* (un film nel film), mentre la seconda si svolge fuori dalla sala cinematografica, come «pseudo-autentica-realtà». Per tutto il film, l'unico criterio che distingue queste due realtà è la presenza o l'assenza di monologo interiore, giacché la prima è guidata dalla voce off di Sang-won. Tuttavia, alla fine della seconda parte, udiamo un monologo di Dong-soo. Dopo esser stato in ospedale a trovare il suo amico regista morente, cammina per la strada da solo pensando: «D'ora in poi, bisognerà pensare. Pensare è importante. Se si pensa fino in fondo, si può correggere ogni cosa. Così, potrò anche smettere di fumare. Dovrò pensare di più. Solo il pensiero mi può salvare, farmi vivere più a lungo senza morire». L'aforisma di questo discorso interiore qui conta meno della sua funzione trasgressiva nella struttura generale del film. L'insolita comparsa di questo monologo, che fa crollare l'equilibrio finora mantenuto tra le due realtà (fiction vs pseudo-autentica-realtà), esercita quindi la stessa funzione di apertura della vetrata del bar, rendendo possibile la comunicazione tra due parti impermeabili, il cinema e la realtà. Prima di questo monologo, contavano solo la somiglianza e la differenza tra due realtà simili, ma con esso Hong conclude la propria riflessione sul rapporto tra cinema e realtà: il cinema entra nella realtà e la realtà entra nel cinema.

Metaforizzando l'incontro tra cinema e realtà grazie ad un dispositivo di trasparenza, Hong va in direzione opposta rispetto all'idea, derivata dall'allegoria platonica, di un cinema come realtà illusoria racchiusa in una sala, semplice copia fantasmatica (32) della realtà. In questo senso, l'introduzione di nuovi strumenti di messa in scena non traduce l'abbandono della sua ricerca di realtà ma al contrario la ricerca di un'osmosi perfetta tra realtà e cinema, secondo la visione "evoluzionista" di Bazin che osserva il realismo integrale mitico dei primi film: «La loro immaginazione [quella dei precursori del cinema] identifica l'idea cinematografica a una rappresentazione totale e integrale della realtà, guarda di primo acchito alla restituzione di un'illusione perfetta del mondo esterno col suono, il colore e il rilievo» (33). Inoltre, la trasparenza all'origine di questa apertura tra realtà e cinema in *Conte de cinéma* richiama metaforicamente la pellicola cinematografica (di cellulosa, ricoperta di un'emulsione fotosensibile). «Ricreazione del mondo a sua immagine» (34), il cinema imprime su una pellicola trasparente e, attraverso la proiezione, ci rivela il senso della realtà. Da questo punto di vista, il titolo *Conte de cinéma* (35) assume pienamente il suo significato come tentativo di apertura fuori dalla caverna di Platone. Il cinema

(32) È forse per questo che Hong inserisce una scena onirica nella prima parte del film durante la quale Sang-won incontra una giovane occidentale nelle scale dell'hotel.

(33) André Bazin, *Le Mythe du cinéma total*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pag. 22.

(34) Ibid., pag. 23.

(35) Inteso qui anche nel senso fisico di sala cinematografica, cosa che la versione originale del saggio rende tramite la locuzione *Conte de [salle de] cinéma* (NdT).

Conte de cinéma



non è più l'*eidolon* (simulacro) dell'*eidos* (la natura delle cose). Per Hong, che in questo concorda con i neorealisti italiani, la creazione cinematografica deve sfidare, tramite la sua specificità, l'*eikon* (la copia) della realtà.

Occorre anche osservare che la costruzione finzionale dei suoi film (di cui è sempre anche sceneggiatore, eccezion fatta per il primo che è adattato da un romanzo) lascia uno spazio sempre più ampio all'immaginazione. Le sequenze ripetute in due versioni (*La Vierge*), l'introduzione del *flash-back* (*La femme est l'avenir de l'homme*) e delle sequenze oniriche (*La femme est l'avenir de l'homme* e *Conte de cinéma*) testimoniano questa evoluzione. La graduale introduzione di questi elementi soggettivi, psicologici e immaginari mostra che i suoi film sono sempre più aperti all'aspetto illusionistico dell'arte della rappresentazione. Un processo di apertura che indica quindi uno spostamento dell'asse creativo: dalla fabbricazione di una pseudo-realtà-perfetta e saldamente controllata, che ambisce a rappresentare la "vera" realtà, passiamo alla rappresentazione della realtà come potenzialità. Il che non significa che sia cambiato il suo obiettivo iniziale. Si tratterebbe piuttosto di un cambiamento di strategia per cercare il modo più efficace per raggiungere e rappresentare sullo schermo cinematografico una realtà più "autentica" di quella fornitaci dall'apparenza delle cose. Questo cambio di tecnica è paradossale perché in definitiva questo è un compito che spetta all'illusione dell'arte. In altre parole, si tratta di raggiungere un vero per mezzo di un falso, il che contribuisce del resto a chiarire la scelta iniziale di Hong di cimentarsi nel cinema di fiction.

In definitiva il percorso di Hong può essere così riassunto: la sua prima fase (*Le cochon*, *Le pouvoir*) è una riflessione sulla natura della realtà (stadio dell'ontologia). Poi, durante la seconda (*La vierge*, *Turning Gate*, *La femme est l'avenir*), il regista si concentra sulla ricerca del modo più efficace per catturare e disporre la realtà nel film (stadio della pratica). Infine, con *Conte de cinéma*, inizia la fase dell'osmosi o fusione perfetta tra realtà e cinema. Dopo una ventina di film, il cineasta non è ancora sazio nella sua ricerca volta a rappresentare la realtà sullo schermo. Quella ricerca è dunque eterna, ma Hong rimane in corsa esplorando nuovi modi di filmare con i suoi peculiari mezzi. L'evoluzione del suo stile testimonia ad un tempo il permanere del suo interrogarsi sulla realtà e il suo perfezionismo. Come un artigiano che ogni giorno perfeziona la propria tecnica, Hong mette la *tékne* al servizio della creazione artistica, dove la ripetizione del gesto non è di alcun ostacolo alla creazione.

(traduzione dal francese di Monica Corbani)

CRISIS COUNSELING

**THERE IS HOPE
MAKE THE CALL**

**THE CONSEQUENCES OF
JUMPING FROM THIS
BRIDGE ARE FATAL
AND TRAGIC.**

L'ultimo istante. Etica ed estetica della morte

di Giuseppe Previtali

Che il cinema e più in generale le arti del visibile intrattengano con la morte un rapporto cruciale è da tempo un assunto fondamentale degli studi sulla visualità. Non solo Susan Sontag ha lungamente insistito sul carattere predatorio della ripresa fotografica e sul rapporto spesso perverso che esiste fra figurazione e violenza (1), ma teorici quali Debray hanno postulato l'esistenza di un legame intimo, quasi antropologico fra la pratica di prendere un'immagine e quella di uccidere. Come se, insomma, le due azioni si richiamassero continuamente o, addirittura, si corrispondessero in qualche modo: «Rappresentare è rendere presente l'assente. Non è dunque soltanto evocare, bensì rimpiazzare. Come se l'immagine fosse lì per colmare una mancanza, per temperare un dispiacere» (2). L'idea che l'immagine (cinematografica e *tout court*) assolve una fondamentale funzione compensatoria nei confronti dell'assente risale alle origini del dibattito teorico in materia, come attesta la nota discussione intorno al "complesso della mummia" baziniano (3). Non a caso, poi, è di nuovo Bazin ad identificare uno dei grandi tabù del cinema nella ripresa in diretta del "momento unico" della morte, attimo culminante dell'esistenza che si vive e non si può né deve rappresentare (4).

L'interdizione nei confronti dell'esperienza della morte è stata per lungo tempo uno dei tratti qualificanti della modernità, che la ha progressivamente confinata in spazi eterotopici quali la clinica e l'ospedale (5). Accade così che, nel momento in cui la morte è sempre meno spesso un'esperienza provata in prima persona, i media siano invece con-

tinuamente invasi da sue rappresentazioni sempre più esplicite e violente. Non solo all'interno dei film di fiction vi è una continua insistenza sullo spettacolo del corpo mutilato, ferito e violato, ma almeno a partire dagli eventi dell'11 settembre le immagini di corpi suicidari e/o barbarizzati sono diventanti un elemento ricorrente della nostra dieta visiva (6).

Escludendo filoni cinematografici particolari sempre al confine fra presentazione e manipolazione del reale come i *mondo movies* italiani e gli *shockumentaries* prodotti in massa fra gli anni Ottanta e Novanta, sono pochi i film che si sono direttamente confrontati con l'idea di filmare la morte di un individuo. Quando ciò è avvenuto, però, i registi hanno adottato strategie rappresentative peculiari e – soprattutto – in grado di dirci qualcosa di significativo su come le immagini funzionino e su quali problematiche emergano nel momento in cui esse siano chiamate a confrontarsi con l'esperienza della morte. In particolare è a partire dalla diffusione sempre più pervasiva della tecnologia video (a cavallo fra anni ottanta e novanta) che il desiderio di filmare la morte nel suo compiersi ha trovato progressiva soddisfazione, soprattutto grazie alla caduta dei costi di realizzazione e alla possibilità di filmare per tempi molto più estesi.

Eccede parzialmente a questo quadro cronologico il caso del documentario *Dying* (1976) di Michael Roemer, realizzato nel decennio precedente con il supporto finanziario dell'NEH (7) e girato in 16mm.

(1) Rispettivamente in Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978 e Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

(2) Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, pagg. 35.

(3) André Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Id.*, *Che cosa è il cinema?* Garzanti, Milano 1973, pagg. 3-10. Sul tema del realismo in Bazin si veda anche Marco Bertoni, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009.

(4) André Bazin, *Morte ogni pomeriggio*, in *op. cit.*, pagg. 27-33.

(5) Philippe Aries, *Storia della morte in Occidente*.

Dal medioevo ai giorni nostri, Rizzoli, Milano 1989; Norbert Elias, *La solitudine del morente*, Il Mulino, Bologna 1985.

(6) I due fenomeni appaiono, peraltro, perversamente correlati. Da più parti si è sostenuto, ad esempio, che la nascita del cosiddetto *torture porn* (si pensi ai più noti *Hostel* di Eli Roth, *Saw* - *L'enigmista* di James Wan ma anche a film quali *Wolf Creek* di Greg McLean o *I Spit on Your Grave* di Steven R. Monroe) sia almeno in parte da collegarsi agli eventi della Guerra al Terrore e in particolare alle immagini di Abu Ghraib. Su questo tema si veda: Aaron Michael Kerner, *Torture Porn in the Wake of 9/11*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015.

(7) National Endowment for the Humanities, un'agenzia governativa di ricerca.



Silverlake Life

Il film è dedicato alla vita di tre malati terminali di cancro, che il regista intervista e filma per un periodo di circa sei mesi. Se da un punto di vista formale Roemer rielabora e aggiorna gli stilemi del *cinema vérité* impegnandosi a far percepire al soggetto filmato la presenza mediatrice della macchina da presa, ciò che colpisce nella rappresentazione della morte è soprattutto la decisione di lasciare fuori scena il momento esatto del trapasso. Rendendo osceno l'atto di spirare attraverso il suo confinamento oltre i limiti del mostrato (8), il film ci presenta la morte non come un momento ma, piuttosto, come un processo. Ce lo conferma il caso di Sally, protagonista del primo frammento del documentario; il suo tumore al cervello non le lascia speranze di vita e la frase che rivolge al regista (ma in senso vicario anche a noi), guardando direttamente in camera è rivelatrice: «Non devi [dovete] far altro che aspettare». La parte di film a lei dedicata (esattamente come le due successive, focalizzate rispettivamente su un uomo sposato e su un pastore afro-americano) si chiude con un cartello che fornisce allo spettatore informazioni sul momento della morte dei tre protagonisti.

Non solo *Dying* evita di mostrare il momento della morte o ciò che ne segue (il cadavere), ma sceglie di concentrare la propria attenzione sugli individui e sulle loro vicende umane piuttosto che sui loro corpi e sulle conseguenze che la malattia vi imprime. Si tratta di un processo di astrazione dalla dimensione fisica che appare comune a diversi film in qualche modo legati al tema della morte. Su tutti ovviamente *Blue* (id., 1993) di Derek Jarman, straordinario video-diario che rinuncia completamente alla dimensione del visivo. È negli anni Novanta che, forse anche come moto di risposta a una certa rappresentazione della morte, vengono realizzati alcuni film

che dedicano una attenzione particolare all'immaginario del corpo malato e progressivamente defunzionalizzato.

In questo senso il caso di *Silverlake Life: The View from Here* (1993) di Tom Joslin e Peter Friedman è assolutamente emblematico. Permeato da un'urgenza politica che ne trascende la dimensione più intima e personale, il film è il diario del suo ideatore, Tom, un professore di cinema omosessuale malato di AIDS. Alla sua morte il film sarà continuato dal suo partner (Mark Massi) e, dopo la morte di quest'ultimo, da un vecchio studente di Tom (Peter Friedman). Realizzato in un momento storico particolare, mentre le prime manifestazioni dell'AIDS stavano portando a un revival dell'immaginario epidemico (9) e a un ulteriore confinamento degli omosessuali ai margini dello spazio pubblico, *Silverlake Life* mostra senza censure o manierismi il progressivo decadimento di un corpo piagato dal virus HIV.

Adottando uno stile fortemente partecipativo, il film pone il corpo di Tom continuamente al centro della scena, mentre i tagli di montaggio scandiscono il tempo in maniera impietosa, permettendo allo spettatore di verificare il progressivo aggravarsi delle sue condizioni di salute. Da questo punto di vista la macchina da presa assolve una funzione testimoniale, permettendo al pubblico – temporalmente e geograficamente distanziato da Tom – di vedere la morte con i propri occhi, partecipando a un processo di condivisione del lutto tipico dell'era moderna. Il film svolge inoltre un ruolo forse meno pubblico, ma ugualmente importante. Per Mark, il film realizzato da Tom (che lui vede non ancora montato nella versione finale), è prima di tutto un oggetto del ricordo, un surrogato dell'assenza che permette di iniziare il faticoso processo di

(8) Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006.

(9) Susan Sontag, *L'Aids e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989.

elaborazione del lutto. È per l'appunto Mark a informarci della morte di Tom; anche in questo caso il momento del decesso non è filmato, ma *Silverlake Life* ci consegna l'immagine del cadavere del suo stesso ideatore filmata da Mark. Le parole spezzate dal dolore che accompagnano questa immagine tremolante meritano, ancora una volta, una particolare attenzione: «È il primo luglio e Tommy è appena morto. [Inudibile] e io gli cantavo "You're my sunshine, my only sunshine, you make me happy when skies are gray. You'll never know how much I love you, please don't take my sunshine away". Non è bellissimo? È così bello. Ti amo, Tommy. Tutti noi – tutti i tuoi amici finiranno il film per te, okay? Te lo promettiamo. Te lo promettiamo. Ciao ciao Tom».

Il tentativo di Mark di inserire la morte di Tom all'interno del film come un frammento documentario fallisce quasi immediatamente. La registrazione della data di morte si accompagna sin da subito all'attribuzione di un nomignolo amovibile (Tommy) e ben presto la focalizzazione si fa più diretta, come se Mark si stesse rivolgendo non al cadavere che Tom è ma alla persona (e al compagno) che era. Un secondo motivo per cui il momento in cui Mark parla al cadavere di Tom è significativo è la promessa di concludere la sua opera. Un obbligo alla rimemorazione che, se per Mark diventa funzionale ad affrontare la perdita, per gli spettatori si rivela un momento di intima relazione con un fenomeno solitamente confinato

in luoghi altri e, in questo caso specifico, legato a un corpo dotato di una sessualità non normativa. Si tratta di un elemento che, seppure non centrale nell'economia del film, è senza dubbio parte del suo progetto complessivo, considerando che negli anni novanta ben più che oggi i corpi e le vite degli omosessuali erano classificati come meno importanti (e, dunque, meno meritori di lutto e memoria) (10).

Il corpo malato è protagonista, nella sua dimensione irrimediabilmente fisica, anche in *Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochistic* (1997) di Kirby Dick, singolare documentario che ripercorre la vita e testimonia gli ultimi attimi dell'esistenza del performer Bob Flanagan. Affetto sin dalla nascita da fibrosi cistica (patologia genetica che non lascia tracce evidenti sul corpo ma ne compromette gravemente la funzionalità interna riempiendo i polmoni di muco), Flanagan ha usato il suo corpo come una superficie su cui inscrivere un dolore estremo ma controllabile, derivante da azioni performative che spesso sconfinavano nel sadomasochismo (11). Come in *Silverlake*, anche in questo caso il protagonista partecipa direttamente alla realizzazione del film, le cui riprese anzi, come da lui stesso richieste, continua dopo la sua morte. Anche in questo caso il momento della morte non viene mostrato nel film: al suo posto vediamo una serie di scatti fotografici realizzati dalla compagna Sheree. L'istante del decesso sembra sfuggire alla possibilità di una figurazione filmica: una insufficienza profonda, che appare compensata dal ricorso ad un altro medium. Non è possibile vedere la morte nel suo compiersi, ma solo il processo del suo avvicinarsi e – al massimo – una serie di elementi che vi alludono pur senza rappresentarla (12).



Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochistic

(10) Il rapporto fra precarietà dell'esistenza e diritto al lutto è da anni uno dei nodi fondamentali della riflessione di Judith Butler. Le linee generali di questa argomentazione si trovano in: Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996; Judith Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela fra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. Un'utile sintesi si trova in Judith Butler, *L'allenanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano 2017, pagg. 43-108.

(11) Per una generale introduzione sul rapporto fra pratiche artistiche e immaginario del dolore e della ferita si vedano: Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri nelle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1997; David Le Breton, *La pelle e la traccia: le ferite del sé*, Meltemi, Roma 2005; Angela Mengoni, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Salvetti & Baruffi, Siena 2012.

(12) Nel caso di *Sick* c'è una scena particolarmente significativa immediatamente prima della chiusura del film. Sheree chiama il regista per mostrargli un contenitore pieno di un liquido giallastro. Come ci viene spiegato dalla compagna di Bob, «questo era nei suoi polmoni». L'equazione fra l'identità di Bob Flanagan come individuo e il liquido che sviluppandosi nei suoi polmoni lo ha portato alla morte è sancito da una transizione che collega un filmato di Bob bambino con il contenitore che Sheree regge fra le mani.

Ciò che accomuna i film analizzati fino a questo momento, a fronte delle evidenti differenze stilistiche e del diverso tipo di immaginario a cui si ricollegano è che riguardano delle morti in qualche modo inevitabili: Bob Flanagan, Tom Joslin e i malati di cancro di *Dying* non avevano alcuna speranza di sopravvivere al loro male; nel loro caso, venire filmati (o filmarsi) significava lasciare una narrazione di ciò che la propria vita era stata. Diverso è il caso degli inconsapevoli protagonisti di *The Bridge – Il ponte dei suicidi* (*The Bridge*, 2006) di Eric Steel, controverso documentario sui suicidi avvenuti al Golden Gate Bridge di San Francisco nel corso del 2004. Lontano dall'essere sia una sorta di *snuff movie* come vorrebbero i critici più *tranchant* (13), che un accorato inno alla vita come ha più volte sostenuto il suo ideatore, *The Bridge* è prima di tutto un film che affascina e interessa per la sua capacità di annodare l'estetica filmica al riconoscimento della necessità di un'etica dello sguardo.

Ciò è vero soprattutto perché, a differenza delle morti precedenti, i suicidi di *The Bridge* danno l'impressione di poter essere evitati. Ciò rende in qualche modo colpevole l'occhio della macchina da presa, perché filmare in questo senso sembra prima di tutto un rifiutarsi di agire. A questa impressione contribuisce anche la vastità delle risorse predisposte da Steel, che è stato in grado di filmare il Golden Gate ininterrottamente per tutte le ore di luce di un anno, raccogliendo circa diecimila ore di girato. In questa massa di immagini l'occhio della macchina da presa scruta i volti e gli individui che passeggiano sul ponte, costantemente alla ricerca

di un possibile suicida. La posizione assunta da Steel è eticamente problematica perché oscilla continuamente fra diversi tipi di atteggiamento: a volte sembra lasciare che tutto accada senza intervenire, mentre spesso sono proprio i membri della troupe a chiamare i poliziotti di pattuglia per impedire il potenziale suicidio.

In questa continua oscillazione fra diversi atteggiamenti visuali (14) anche la nostra posizione come spettatori viene resa più problematica. Una delle prime inquadrature del film è una lunga ripresa del Golden Gate nella sua interezza, dove nulla pare accadere. Poi, a un certo punto, sentiamo il rumore di qualcosa cadere in acqua. Ecco che, immediatamente, realizziamo ciò che è avvenuto e che tuttavia non siamo riusciti a vedere. Costruendo l'apertura del film in questo modo, Steel ci pone nella scomoda posizione di voler vedere di più se non – addirittura – di voler rivedere quelle immagini per scorgere, piccolissima, un'ombra che precipita dal ponte. A partire da questa struttura che fa leva sulla nostra compulsione a vedere, il regista ordisce il resto del film attorno a un principio di massima visibilità (15). Questo movimento, proprio in virtù della sua estrema problematicità, ci impone di considerare la necessità di un'interrogazione etica di ciò che stiamo vedendo e della nostra posizione nei suoi confronti.

(13) Non è questa la sede per una disamina dettagliata del tema; il lettore che intenda esaminare la questione più nel dettaglio si renderà conto di come *The Bridge* non possa essere classificato come *snuff movie* soprattutto (ma non solo) perché non pensato per stimolare eccitazione erotica nel suo spettatore. Per una panoramica generale al riguardo si veda: Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker, Thomas Joseph Watson (a cura di), *Snuff. Real Death and Screen Media*, Bloomsbury, Londra 2016.

(14) Di diverse modalità dello sguardo cinematografico di fronte ad una morte su punto di compiersi parla soprattutto Vivia Sobchack, *Inscribing Ethical Space: Ten Proposition on Death, Representation and Documentary*, «Quarterly Review of Film Studies», vol. 9, no. 4, 1984.

(15) Per una discussione ormai classica su questo elemento si veda Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley 1999.



The Bridge

Vedere tutto, però, non significa necessariamente comprendere le immagini di più o meglio. Lo dimostra drammaticamente il film di Costanza Quatriglio *87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (2015), film urgente e necessario che ricostruisce l'internamento del suo protagonista nell'ospedale di Vallo della Lucania e la successiva morte, avvenuta dopo – appunto – ottantasette ore di costrizione senza cibo né acqua. Lo fa sfruttando a proprio vantaggio quel meccanismo di sorveglianza panottica che, in tutti i luoghi del controllo, contribuisce a plasmare atteggiamenti e soggettività, come a suo tempo ha giustamente teorizzato Foucault (16). In questo modo non solo le tecnologie del controllo vengono utilizzate in modo eversivo contro il soggetto di potere che le ha predisposte; ciò che forse è più importante è la capacità di quelle immagini di fungere come prove (anche nel senso giuridico del termine) in una società che appare sempre più incline a metterne sempre più in discussione il valore documentario (17). Nelle inquadrature delle telecamere di sorveglianza lo spettatore è chiamato a farsi testimone del trattamento inumano ricevuto da Francesco Mastrogiovanni (sottoposto a TSO per i suoi atteggiamenti anarcoidi e antisociali): i tentativi di liberarsi dalle cinghie, i lamenti per chiedere aiuto, il comportamento degli inservienti; tutto è archiviato e assume il valore di fatto proprio a partire dal suo essere stato ripreso.

Poi, improvvisamente, ci rendiamo conto che Francesco è morto sotto i nostri occhi. La regista ci mostra la sequenza di immagini in cui avviene il momento della morte ma, significativamente, è solo nel momento in cui gli infermieri arrivano nella stanza e accertano lo stato delle cose che riusciamo a interpretare quanto abbiamo visto. Pur se presente nel girato, il momento esatto della morte – punto cruciale della ricerca condotta sin qui – ci passa davanti senza farsi notare. Nella bulimia di immagini prodotto dalla cultura del controllo anche l'istante culminante di una vita può essere imprevedibile. Da questo punto di vista il film di Costanza Quatriglio riassume e rilancia i termini della questione che abbiamo qui tratteggiato e ci dimostra che il vedere tutto non necessariamente si accompagna a un sapere/comprendere tutto, come se l'eccesso di visione non potesse che nascondere i germi della cecità.

(16) Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014. Si veda anche David Lyon, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.

(17) Il tema dell'immagine come *evidence* è oggi al centro di un vasto dibattito teorico. Su questo tema: Diane Dufour (a cura di), *Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence*, Xavier Barral, Parigi 2015.



87 ore. Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni



Titolo originale — 해녀/Hanyeo

Regia e sceneggiatura — Kim Ki-young

Fotografia — Kim Deok-jin

Montaggio — Kim Ki-young

Musica — Ham Sang-gi

Scenografia — Park Seok-in

Interpreti — Lee Eum-shim (Myung-sook),
Kim Jin-kyu (Kim Dong-sik), Ju Jeung-nyeo
(la signora Kim), Ahn Sung-ki (il figlio), Eom

Aeng-ran (Khyung-hee), Ko Seon-ae (Kwak
Seon-Young), Lee Yoo-ri (Kim Ae-soon)

Produzione — Kim Ki-young per Kim
Ki-young Production/Hanguk Munye
Yeonghwa

Durata — 108'
Origine — Corea del Sud, 1960

The Housemaid

Kim Ki-young e il cinema della crudeltà

di Dario Tomasi

Accostato più volte a Eric von Stroheim e a Luis Buñuel (1), sia per la crudele e grottesca paradossalità che segna la sua opera, sia per l'attenzione ai più reconditi e abietti aspetti dell'animo umano, Kim Ki-young, nato nel 1919, ha esordito alla regia nel 1955 con *The Box of Death* (*Jugeomeui sangja*, 1955), primo lavoro di una filmografia che conta altri trentadue titoli, la gran parte perduti, e si chiude nel 1995, dopo dieci difficili anni di silenzio, con *A Moment to Die For* (*Jukeodo joheon gyeongheom*). Gli anni Sessanta e Settanta, prima che il regista sia travolto dalla grave crisi che ha segnato il cinema del suo Paese, sono quelli più ispirati e fervidi, costellati di film che la critica dell'epoca ha considerato «bizzarri», «volgari», «estremi» e «sadici» (2). Nonostante le evidenti violazioni alle regole del buon gusto e l'eccentricità del suo lavoro, per molti aspetti poco *mainstream*, Kim Ki-young è stato anche un regista di successo, come testimoniano i campioni d'incasso *Woman of Fire* (*Hwanyeo*, 1970) e *The Insect Woman* (*Chungyeo*, 1972). In ciò lo ha probabilmente aiutato il modo in cui, nel mettere in scena impietosamente le relazioni fra il femminile e il maschile, si è rifatto a una logica di genere, mescolando fra loro «melodrammi erotici, drammi psicologici di una violenza sorprendente, thriller angoscianti [...] e una retorica propria al cinema dell'orrore» (3). Con tali scelte, Kim Ki-young ha dato corpo a un cinema dell'eccesso che anticipa, nella sua pionieristica postmodernità, registi come i connazionali Kim Ki-duk e Park Chan-wook, o i giapponesi Miike Takashi e Sono Sion.

Verso un cinema della crudeltà e del desiderio

The Housemaid è il film di Kim Ki-young che, con più efficacia, riesce ad esprimere le caratteristiche portanti del suo cinema estremo: una poetica della crudeltà, il gusto per situazioni e sentimenti ambigui, le ossessioni sessuali, le pulsioni di morte, la costruzione di personaggi che, spinti da impulsi primordiali, cedono ai propri desideri immediati, finendo poi per ritrovarsi in una situazione di cui perdono il controllo e che li costringe a incamminarsi lungo una vera e propria discesa agli inferi.

Definito dal suo autore come «una simbolica messa a morte del padre, una rappresentazione della sua caduta, in un paese dominato dalla corruzione e dalla dittatura» (4), *The Housemaid* sarà oggetto di due remake, diretti dallo stesso Kim Ki-young: il già citato e fortunato *Woman of Fire* (1970), e *Woman of Fire '82* (*Hwanyeo '82*, 1982); seguirà quello di Im Sang-soo, girato nel 2010, con lo stesso titolo della versione del 1960, e presentato in concorso al Festival di Cannes (5). Dopo essere stato a lungo dimenticato, il film è stato riscoperto al Festival di Busan del 1997, grazie a una retrospettiva dedicata al regista, e replicata l'anno successivo al Festival di Berlino; restaurato, poi, dalla World Film Foundation di Martin Scorsese, *The Housemaid* è presentato al Festival di Cannes del 2008 nella sezione Cine Classics, prima di essere editato in dvd e Blu Ray dalla prestigiosa Criterion nel 2013 (6).

L'intreccio del film verte su una giovane domestica, Myung-sook, che entra a servizio presso la famiglia borghese dei Kim, e ne seduce il padrone di casa, Dong-sik. Rimasta incinta, la donna è spinta dalla signora Kim ad abortire. Poiché minaccia di rivelare l'accaduto, marito e moglie sono costretti a tenerla con loro e a cedere progressivamente ai suoi ricatti, che pretendono anche che l'uomo trascorra con lei le sue notti. Sempre più prigioniera del proprio delirio, la domestica finisce col provocare la morte del maggiore dei due figli dei Kim, per convincere infine il marito a suicidarsi insieme a lei. Un epilogo sorprendente riporta tutti in vita, facendo apparire la storia come forse immaginata dallo stesso Dong-Sik.

(1) Diversi aspetti del cinema del regista possono poi ricordare anche i coevi Imamura Shōhei e Marco Ferreri.

(2) Lee Gil-Sung, *The Frontier of the Time*, in *Kim Ki-young Collection Book*, Korean Film Archive, Seoul 2008, pag. 60.

(3) Jean-François Ruger, *Kim Ki-young, entomologiste cruel*, in *Cinquante ans de cinéma coréen*, Cahiers du cinéma – Cinémathèque Française, Parigi 2005, pagg. 24-25.

(4) In Hubert Niogret, *La Servante*, «Positif», n. 617/618, luglio-agosto 2012, pag. 159.

(5) Anche il già citato *The Insect Woman*, viste le evidenti similitudini sul piano dell'intreccio, può essere considerato un parziale remake di *The Housemaid*.

(6) Manca ancora del film un'edizione italiana in dvd o Blu Ray.

Prendendo per buona quest'ultima ipotesi, *The Housemaid* potrebbe apparire come una sorta di fantasia maschile in cui si mescolano desideri e paure: da una parte, il desiderio narcisista di essere al centro dell'attenzione di un vero e proprio universo femminile (sono tre le donne che nel film cercano di sedurre il protagonista) e di consumare un rapporto adultero con una fanciulla; dall'altra, la paura che tutto ciò possa determinare il crollo delle proprie sicurezze familiari e borghesi.



Una seconda possibile lettura del film, che non esclude ma si integra alla precedente, è quella legata al conflitto di classe. Tutte e tre le donne che desiderano l'uomo sono delle ragazze di campagna, assunte in una fabbrica tessile di Seoul: due operaie e una donna delle pulizie. La prima delle tre, che l'uomo respinge e denuncia alle autorità del dormitorio, si suicida dopo essere stata allontanata dal lavoro. La seconda si introduce nella casa di Dong-sik, col pretesto di prendere delle lezioni private di piano, e tenta di sedurlo a sua volta, quasi a voler vendicare il grave torto subito dall'amica. A sedurlo davvero sarà però la terza delle tre donne, la più umile – quella che in fabbrica faceva le pulizie: una proletaria che riuscirà con le proprie armi a mandare all'aria l'universo borghese dei Kim (7). Come scrive Hubert Niogret, «L'ascensione sociale sognata dalla domestica si realizza attraverso la seduzione: quella del padrone di casa» (8).

Di là da queste plausibili interpretazioni, *The Housemaid* è innanzitutto una messinscena del desiderio, di quelle pulsioni erotiche che trascinano il soggetto incapace di controllarle in un universo delirante che lo soggioga riducendolo all'impotenza. Emblematiche, a questo proposito, sono diverse immagini del film, come quelle ripetute di Dong-sik – dopo la seduzione – accasciato e inerme, con le mani alzate, che striscia ai piedi della moglie per chiederle perdono [immagini 1-2]; o quelle della stessa domestica, che bacia a terra le gambe dell'amante [3], o quando, aggrappata alle sue gambe, viene trascinata a testa in giù sulle scale, battendo il capo contro ogni gradino [4], in una delle scene più angoscianti e terrificanti del film (anche in conseguenza all'insistito e ripetuto rumore dei colpi della testa contro i gradini).

(7) Altri momenti del film che sostengono l'ipotesi relativa alla sua dimensione di classe sono le accuse che la madre dell'operaia suicida rivolge al protagonista, la scena in cui le altre operaie, sempre dopo il suicidio, manifestano propositi di rivolta e il momento in cui il figlio dei Kim dice alla domestica che non potrà guardare la televisione. Da notare, anche, come il titolo del film sia scritto non con l'alfabeto coreano ma con due ideogrammi giapponesi che significano «sotto» e «domestica», ma che, presi separatamente, indicano «la donna che sta sotto». Il film, in sostanza, è la storia di una donna che stanca di «stare sotto» ha deciso di provare con ogni mezzo a «stare sopra».

(8) Hubert Niogret, *La Servante*, cit., pag. 159.

Queste, e altre situazioni del film, sono rivelatrici anche di quella poetica della crudeltà che è propria a tutta l'opera di Kim Ki-young, e che qui ritroviamo nella cattiveria alla Stroheim di numerose altre situazioni e della loro spietata rappresentazione: come le due scene in cui il fratellino deride la sorellina storpiata per la poliomielite, e costretta a camminare con le stampelle, e in particolare quella in cui la bambina cade mentre cerca di salire le scale [5]; o come la lunga e quasi insostenibile inquadratura sull'agonia e la morte dei due topi appena avvelenati [6]; o, ancora, la sequenza dove, intorno al cadavere del bambino di cui la domestica ha provocato la morte, questa chiede cinicamente alla moglie, costretta ad assistere, che il marito trascorra con lei le sue notti.



Elogio dell'ambiguità

Insieme alla rappresentazione delle pulsioni inconsce, alla catastrofe che esse possono produrre una volta liberate, e alla poetica della crudeltà, un altro aspetto essenziale al film, e a gran parte dell'opera del regista, è la sua ambiguità. Un'ambiguità che riguarda tanto le motivazioni dei personaggi, quanto le loro modalità di rappresentazione.

Quando Kyung-hee si reca, dopo l'allontanamento dalla fabbrica della prima operaia a causa della rivelazione di Dong-sik, nell'abitazione dell'uomo per chiedergli lezioni di piano, che cosa è davvero a spingerla? Un sentimento d'amore nei suoi confronti, o dei propositi di vendetta? Allo stesso modo, quali sono le reali intenzioni che muovono la domestica a tentare di sedurre Dong-sik? Quale è la vera Myung-sook – ammesso e non concesso che la verità sia una e una sola –,

[1] [3]

[2] [4]

[5] [6]

quella disperata che implora pietà inginocchiata ai piedi dell'uomo che afferma di amare, o quella demoniaca che dice al figlioletto dei Kim di avergli appena fatto bere dell'acqua col veleno per topi?

Le due maschere che si vedono appese sopra il pianoforte, e che sono spesso associate alla domestica [7], non sono forse lì a indicare quel gioco di mascheramenti, apparenze, sovrapposizioni di identità che rendono tutto infinitamente ambiguo?

Quando, ad esempio, mentre moglie e figli rientrano a casa, si vede la domestica scendere le scale – provenendo da quel primo piano dove la seduzione è avvenuta – e sistemarsi i capelli, come se fossero fuori posto [8], il film vuole indicare che sino a un attimo prima i due amanti stavano amoreggiando, oppure che la domestica vuole assumere a tutti i costi la parte dell'amante, immaginarsi comunque in tale veste, indipendentemente dall'essere o meno riconosciuta in quel ruolo da Dong-sik (che, di fatto, dopo "averla presa" cerca di tenerla "al suo posto"?).



[7] [8]



L'ambiguità del film, tuttavia, non sta solo negli atteggiamenti di Myung-sook o dell'amica Kyung-hee. Nel momento in cui la domestica cade dalle scale, un'inquadratura rimane a lungo sui coniugi Kim, che esitano prima di correre in soccorso della donna; si tratta di un'attesa che potrebbe – il condizionale d'obbligo è quello dell'ambiguità – alludere al loro recondito desiderio che Myung-sook possa morire, o perlomeno perdere il bambino, prima del loro intervento? Quel che è certo è che qui è in gioco il classico conflitto fra l'Es ("speriamo di liberarcene") e il Super Io ("dobbiamo soccorrerla"), presente in buona parte dell'opera del regista.

The Housemaid si presenta come un testo ambiguo anche a partire dal suo discorso filmico. Si pensi alla scena in cui Myung-sook, subito prima della caduta dalle scale del piccolo Kim, afferra il veleno per topi dall'armadietto [9]. All'immagine segue uno stacco che porta alla domestica mentre esce dalla cucina con un bicchiere in mano [10]. L'ellissi fra le due inquadrature omette il momento in cui questa ha (o non ha) versato il veleno nel bicchiere.



[9]



[10]

Subito dopo, quando il piccolo Kim, diffidente, rifiuta di bere l'acqua, la domestica se ne versa una parte in bocca, per poi sputarla dopo che il ragazzo ha a sua volta bevuto. A questo punto, la donna gli dice di avergli versato il veleno, ma, dopo la caduta del bambino dalle scale, lo nega. Ancora una volta, dove sta la verità? Attraverso i modi reticenti della propria narrazione, il film sceglie di essere ambiguo quanto lo sono i suoi personaggi.

Un altro motivo centrale di The Housemaid è il suo voyeurismo (9), che passa attraverso le innumerevoli scene in cui la domestica (soprattutto, ma a dire il vero anche gli altri personaggi) spia dalla finestra l'intimità altrui, ad esempio quando Dong-sik dà lezioni di piano a Kyung-hee [11-12]. Si tratta di scene che hanno la funzione sia di rivelare il carattere subdolo del personaggio di Myung-sook, il suo agire di nascosto, sia di suggerire la possibilità che sia anche l'invidia – nel senso del voler essere al posto dell'amica – a motivare il suo comportamento.

(9) Le ambiguità del racconto, il bicchiere forse avvelenato e il suo voyeurismo testimoniano il carattere hitchcockiano del film, attraverso espliciti rimandi a *Il sospetto* (Suspicion, 1941) e a *La finestra sul cortile* (The Rear Window, 1954).

[11]

[12]



Quel che è certo, è che l'insistito voyeurismo della donna, il suo spiare qualcuno oltre una finestra, rimanda alla figura dello spettatore, in certo modo doppiandola, e contribuisce fortemente a

determinare la natura metacinematografica del film. Una natura che si ritrova anche attraverso altre soluzioni: dalla diffusa presenza di lampade nella casa dei Kim, i cui paralumi ricordano una pellicola cinematografica [13] alla scena in cui alla moglie, che vorrebbe acquistare un televisore, il marito replica che invece potrebbero andare al cinema, proprio sotto una di quelle lampade [14]; dallo sconcertante epilogo che sembra fare apparire l'intera storia come una semplice fantasia (quale è sempre un film) alle vere e proprie immagini finali, in cui il protagonista si rivolge direttamente allo spettatore, interpellandolo attraverso gesti e sguardi in macchina, per ammonirlo a non commettere i suoi stessi errori [15].

Un inizio matrice e una presentazione sussettizia

Vale la pena di soffermarsi sull'incipit del film, che introduce la famiglia Kim, e sulla presentazione del personaggio della domestica. L'inizio di *Housemaid* è, indubbiamente, un inizio-matrice, ovvero un incipit che prelude a molti degli aspetti a venire della storia. L'immagine che lo apre è un totale della famiglia che introduce i suoi quattro membri: il padre, la madre e i due figli. La ripresa è dall'esterno della casa, e i Kim sono inquadrati oltre le sbarre della finestra [16]. Si introducono così, sin da subito, due motivi fondanti il film: quello di uno sguardo indiscreto che spia attraverso una finestra una certa intimità, e che sarà ripreso dal voyeurismo della domestica e degli altri personaggi, e quello della prigione, simboleggiato dalle sbarre che torneranno innumerevoli volte, come a voler subito mostrare i Kim come una famiglia in gabbia, quale poi di fatto si ritroverà a essere [17-19].



[16] [17]

[18] [19]



Il piano iniziale si sviluppa poi con un movimento di macchina in avanti, che stringe il campo sui due genitori: si tratta di un movimento che sarà anch'esso ripetuto più volte nel corso del film, un andare "oltre le sbarre" che è indice di quel voler osservare da vicino il comportamento umano secondo uno sguardo da entomologo che è proprio del cinema del regista: una sorta di lente d'ingrandimento con cui osservare personaggi che, guidati dai propri istinti, si comportano in modo animalesco.



[13] [14]

[15]



Il successivo dialogo fra marito e moglie segue la lettura di un articolo di giornale da parte della donna che fa riferimento alle disgrazie di un uomo che ha intrattenuto una relazione con la sua domestica, cosa che rappresenta la più evidente delle anticipazioni del prologo. La sequenza, infine, termina con i titoli di testa del film che si sovrappongono alle immagini ravvicinate delle mani dei due figli che giocano a ripigliano [20-21], dando vita a un ossessivo farsi e disfarsi di diverse forme che sembrano anch'esse preludere ai fatali movimenti e intrecci cui saranno in qualche modo obbligati i protagonisti della storia.

[20]

[21]



Veniamo adesso all'interessante presentazione di Myung-sook, la futura domestica. Si tratta di una presentazione differita, in cui il momento dell'enunciazione dell'immagine propria del personaggio – di solito quella in cui ne viene mostrato il volto, in modo da renderlo riconoscibile e consentire così l'identificazione di quel determinato personaggio nelle sue successive apparizioni – è preceduto da altri riferimenti, ad esempio da altre sue immagini, ma parziali o distanti, o da dialoghi che lo citano. L'aspetto interessante della presentazione della donna è che si tratta non solo di una presentazione differita ma anche, e soprattutto, surrettizia. Prima che ne venga mostrato il volto, Myung-sook appare in tre altre inquadrature: due volte in un corridoio, di spalle, e un'altra sulle scale, di profilo ma in campo lungo [22-24].



[22] [23]

[24]



In tutte e tre queste circostanze, dove la donna fa le pulizie, non solo il suo volto non è visibile, in due casi perché di spalle, in uno perché troppo lontana, ma Myung-sook non è neanche l'oggetto drammatico principale, o uno dei principali, delle diverse inquadrature: prima perché si segue l'arrivo delle operaie nei loro spogliatoi, poi perché ciò che conta è il sopraggiungere in fabbrica di Don-sik, infine, nella terza scena, perché a dominare l'immagine è lo sconforto dell'operaia appena allontanata dalla fabbrica. Così Myung-sook è lì, ma quasi non la vediamo, perché distratti da altro. Il film ce la mostra senza che sostanzialmente lo spettatore se ne accorga. Si tratta, così, di una presentazione surrettizia, reticente, che è tutt'uno con un personaggio che a lungo agirà di soppiatto, celandosi dietro le sue funzioni.

Questa presentazione differita e surrettizia termina allorché, nella stanza dell'amica Kyung-hee, il film mostra finalmente il volto della donna, e ne fa il soggetto principale dell'immagine [25]. Anche quest'enunciazione ha un'alta valenza indiziaria, sotto almeno tre punti di vista: innanzitutto Myung-sook ci appare nascosta in un armadio: è una donna che si cela e nasconde il suo "vero" essere (è colei che non si dà a vedere); poi, si è nascosta per fare una cosa che le è proibita: fumare una sigaretta (è colei che trasgredisce le norme); infine, la sua immagine dentro un armadio rimanda alla scena immediatamente precedente in cui la signora Kim era spaventata da un topo nascosto nel mobiletto pensile della sua cucina [26] (è colei che, nascosta, rappresenta una minaccia).

[25] [26] [27] [28]



Sul ruolo degli oggetti

Un altro aspetto particolarmente interessante di *The Housemaid* è il suo uso degli oggetti, e il modo in cui questi definiscono i personaggi e le loro relazioni. Si è già fatto cenno alla sigaretta, associata sin dalla sua prima presentazione a Myung-sook, come segno di trasgressione. Quando la donna è da poco a servizio dei Kim, sopraggiunge in casa loro l'amica Kyung-hee, da cui la domestica si fa dare il pacchetto di sigarette che le ha chiesto di comprare. Testimone dell'accaduto è il figlio dei Kim, che, con l'intenzione di denunciare la donna, analogamente a quel che aveva fatto il padre con l'operaia della lettera, le sottrae il pacchetto e lo mostra alla madre e poi al padre. Le sigarette diventano così, anche agli occhi degli altri personaggi del film – dopo che ciò è accaduto per lo spettatore –, il primo segno della "realtà nascosta" di Myung-sook.

Fattosi consegnare le sigarette dal figlio, Dong-sik scende in cucina e le restituisce alla domestica, invitandola a fumarne una [27]. È questo il primo vero e proprio momento di intimità fra l'uomo e la donna, un momento che risulta suggellato da quella clandestina complicità implicato dall'invito a fumare apertamente una sigaretta in casa. Si potrebbe individuare proprio in questo passaggio l'avviarsi della relazione segreta fra i due. Le sigarette continueranno a modulare, in diverse circostanze, i rapporti fra gli amanti: potranno essere un modo con cui lei continua a cercare una sorta di complicità (quando gliene prende una dal taschino della giacca per accendersela) [28], oppure una maniera per manifestare la sua apparente abnegazione (quando, ai suoi piedi, gli dice di essere disposta anche a smettere di fumare, e getta via la sigaretta accesa che tiene in mano).

Le sigarette e il fumo ritornano prepotentemente anche nel doppio finale del film. Nel primo, quando, dopo che entrambi hanno bevuto il veleno, lei si accende un'ultima sigaretta [29] che, rimandando a quella che lui le aveva inizialmente permesso di fumare, e chiudendo per così dire una lunga parentesi narrativa, suggella la loro relazione. Nel secondo, l'epilogo vero e proprio, sia quando è l'uomo ad accendersi una sigaretta, sia quando il volto di Myung-sook appare coperto da uno sbuffo di fumo che poi si dirada [30], un effetto che rimanda in chiave prosaica alla celebre enunciazione dell'immagine propria della Garbo in *Anna Karenina* (id., 1935) di Clarence Brown [31]. Sta di fatto che associare, nell'epilogo, l'uomo, la donna e il fumo di una sigaretta apre la possibilità che ciò che forse non è ancora accaduto, possa prossimamente accadere.



[29] [30]



[31]

Si è già fatto cenno, parlando dell'incipit del film, al ruolo che vi ricoprono le sbarre alle finestre della casa dei Kim, che ritornano in molte circostanze col compito di imprigionarne i protagonisti e condannarli crudelmente al loro destino di animali in gabbia. Una funzione analoga, e anche a questo si è fatto cenno, assume il veleno per topi, a partire dall'atroce e citata immagine dell'agonia dei due animali avvelenati. Già in precedenza, però, il veleno appariva in una scena che lo introduceva: il padre ne mostrava ai figli un pacchetto, e poi consentiva loro di tenerlo in mano, ammonendoli a fare attenzione [32-35]. L'immagine del veleno che transita di mano in mano assume quasi una valenza di contagio, e prelude al fatto che tutti i membri della famiglia Kim si ritroveranno a usarlo (il padre vi si "suiciderà", il figlio morirà a causa sua, la figlia tenterà di avvelenare la domestica, come del resto proverà a fare anche la madre).



[32] [33]



[34]

[35]

Nella topografia generale della casa dei Kim, cioè del luogo in cui claustrofobicamente si svolge quasi per intero la vicenda, un ruolo fondamentale giocano le scale, che potrebbero anche essere, secondariamente, viste come un ulteriore aspetto della crudeltà, dal momento che esse costringono più volte la figlia a salirle, arrancando con le stampelle. Le scale collegano i due piani della casa, che assumono un'evidente valenza semantica. Il primo piano è quello della sala del pianoforte, in cui Dong-sik dà lezioni di piano a Kyung-hee e dove questa cerca di sedurlo, e quello della camera di Myung-sook, dove i due finiranno col fare l'amore. Esso è così, soprattutto, lo spazio della trasgressione. Il piano terra, invece, è dove si trova la camera da letto dei Kim e la sala da cucito, dove la moglie trascorre molto tempo a lavorare. Esso è così, innanzitutto, lo spazio familiare, quello che sarà invaso e sovvertito dalla terribile domestica. Nel collegare questi due spazi, le scale sono percorse innumerevoli volte dai diversi personaggi (ad esempio quando Myung-sook le scende per accogliere la moglie e i figli al loro rientro dalla visita alla nonna, durante la quale lei ha sedotto Dong-sik, o quando la stessa moglie le sale per andare a convincere la domestica ad abortire), ma, soprattutto, sono il teatro di alcuni degli eventi di maggiore intensità drammatica dell'intera storia: è gettandosi dalle scale che Myung-sook perde il bambino [36], è cadendovi che il figlio dei Kim muore, ed è ancora su di esse, dopo la lunga e già citata scena in cui batte la testa ad ogni gradino, che perde la vita la stessa Myung-sook [37].



[36]

[37]



Va qui notato come le scale siano uno dei luoghi ricorrenti di molti melodrammi (pensiamo solo a *Femmina folle* [*Leave Her to Heaven*, 1945] di John M. Stahl [38]), e come esse possano dare immagine, con grande intensità, alla stessa idea di *climax* come tensione narrativa (il greco κλίμαξ significa appunto "scala"), come ha capito più che bene Kubrick nella scena in cui, dopo una lunga ascesa sulle scale, Jack Torrance è colpito dalla moglie con una mazza da baseball, in *Shining* (*The Shining*, 1980) [39]. Le scale, inoltre, possono dar vita a inquadrature particolarmente tese che giocano su effetti di profondità di campo e sulla drammatica contrapposizione tra chi si trova in basso e chi si trova in alto (come con particolare intensità ha saputo fare Orson Welles ne *L'orgoglio degli Amberson* [*The Magnificent Amberson*, 1942] [40]).



[38] [39]



[40]



In *The Housemaid* Kim Ki-young sfrutta tutte queste possibilità, cui aggiunge anche un uso della scala, dei suoi gradini, delle sue balaustre, per dar corpo, insieme alle sbarre già citate, a immagini che rappresentano uno spazio particolarmente frammentato, e di conseguenza più teso, in sintonia con una modalità di rappresentazione che è propria non solo di questo film ma di gran parte del suo cinema, come, ad esempio, testimoniano queste due inquadrature da *Killer Butterfly* (*Salinabileul ggotneun yeoja*, 1978) [41] e *Water Lady* (*Sunyeo*, 1979) [42].

[41] [42]



La centralità che nel film occupa la casa dei Kim è anche testimoniata da un'altra azione ricorrente, quella dell'apertura e della chiusura delle porte scorrevoli che ne dividono i diversi spazi. Diversamente, però, da quel che accade in molto cinema dell'Estremo oriente, Kim Ki-young non usa tanto queste aperture o chiusure al fine di mettere in campo, o escludere, un secondo spazio, quanto per dar vita a un vero e proprio gioco di invasioni di campo, una sorta di *Danse macabre*, soprattutto da parte di Myung-sook nei confronti dell'universo familiare e domestico dei coniugi Kim – come accade quando la donna si introduce nella camera da letto dei due [43] e sottrae loro per qualche istante il figlio appena nato –, o al contrario dei due sposi, o dei loro figli, verso lo spazio privato della domestica, come quando la figlia penetra nella stanza di Myung-sook col proposito di avvelenarla [44].



[43]

[44]



Concludo questa panoramica sul ruolo degli oggetti citando brevemente le funzioni del pianoforte e della macchina da cucire. Il primo, lo si è già detto, dà corpo allo spazio della seduzione. È quando sono al piano che la mano di Dong-sik si appoggia a quella di Kyung-hee [45], ed è sempre in tale situazione che la donna tenta di sedurre l'uomo. In più di un'occasione, la domestica spia dalla finestra il comportamento dei due mentre suonano, e chiede ripetutamente a Dong-sik di poter ricevere anche lei delle lezioni di musica. La scena in cui la donna sedurrà l'uomo si apre con Myung-sook che lo accoglie, proprio vicino al piano, ponendosi le mani sui seni [46], con un significato di invito. Da questo momento in poi, il pianoforte diverrà una sorta di sineddoche della stessa domestica, un oggetto che la rappresenterà, allo stesso modo in cui la macchina da cucire rappresenterà la signora Kim [47-48]: alla macchina da cucire ella dedica gran parte del suo tempo, per cercare di dimenticare, con quella parvenza di quotidianità, l'inferno in cui l'ha tra-

scinata Myung-sook. Ciò che però fa di questi due oggetti degli elementi davvero interessanti è il modo in cui il regista ne sfrutta le potenzialità sonore, attraverso un'insistita contrapposizione fra i rumori della macchina da cucire della signora Kim e quello delle stridule note che la domestica strimpella al piano, e che in più di una circostanza rappresentano un'ennesima invasione (in questo caso sonora) dello spazio dei due coniugi.



[45] [46]

[47] [48]

Una scrittura postmoderna: le immagini-attrazione

Se *The Housemaid* fosse stato girato vent'anni più tardi, lo si sarebbe presumibilmente etichettato come un film postmoderno, sia per il ricorrere di immagini-attrazione, che come fuochi d'artificio mirano a colpire lo spettatore soprattutto sul piano dei sensi, sia per la sua dimensione metanarrativa dai toni ludici (10).

Alcune delle immagini-attrazione del film hanno una particolare valenza erotica o, comunque, sono associate a situazioni dall'esplicito carattere sessuale. La scena in cui Myung-sook seduce Dong-sik è, ad esempio, segnata da due inquadrature dal carattere in qualche modo allusivo: la prima, fortemente erotica, è quella che mostra i piedi nudi della donna salire sulle scarpe calzate dall'uomo [49], immagine che poi lo stesso regista citerà nel suo successivo e già citato *Killer Butterfly* [50]; la seconda, invece, è quella del fulmine che colpisce un albero, mandandolo a fuoco (a suo modo un vero e proprio "fuoco d'artificio") [51] (11).

Le immagini-attrazione di *The Housemaid* non si limitano alla dimensione erotica del film, ma riguardano anche, e forse soprattutto, la sua dimensione *noir*, a partire dalle già citate, lunghe e insostenibili inquadrature che accompagnano la morte della domestica, mostrandola mentre batte ripetutamente il capo contro i gradini della scala, aggrappata alle gambe dell'uomo. Fra le immagini più a effetto del film c'è indubbiamente quella della scena in cui la domestica, con l'acqua (forse) avvelenata, si avvicina alla stanza del piccolo Kim, in cui si vedono le scale attraverso lo stesso bicchiere [52]. Il diffuso gioco dei tentati omicidi del film è accompagnato da altre immagini forti, e "liquide", come quella del volto della moglie che si riflette nel brodo avvelenato che questa si sta apprestando a portare alla domestica, con l'intento di ucciderla [53].

(10) L'idea di cinema postmoderno cui qui si fa riferimento è quella sostenuta, fra gli altri, da Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006 (ed. or. 1997); Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, ISU-Università Cattolica, Milano 2000; Michele Fadda, *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*, Archetipolibri, Bologna 2009.

(11) Altri fulmini si vedono nel film: ad esempio quello sulle mani che si intrecciano di Myung-sook e Dong-sik subito dopo che i due hanno bevuto il veleno.



[49] [50] [51]

[52] [53]



Anche quando la piccola Kim cerca di impossessarsi del veleno nascosto dalla domestica, il suo muoversi guardingo è colto da un'inquadratura che, evidenziando le due stampelle della ragazzina, la mette in parallelo con un corvo impagliato che si trova alle sue spalle [54]. I riferimenti hitchcockiani diventano a questo punto ancora più evidenti: se la scena in cui Myung-sook saliva le scale col bicchiere d'acqua rimandava a *Il Sospetto* (*Suspicion*, 1941) [55], questa ha un evidente legame visivo col coevo *Psyco* (*Psycho*, 1960) [56].



[54] [55]

[56]



Come si è già notato, l'epilogo di *The Housemaid* introduce nel film una forte valenza metanarrativa, facendo apparire la sua storia come qualcosa di forse mai accaduto, e semplicemente immaginato (e narrato) dallo stesso Dong-sik. Il metaracconto, così come il metacinema, sono due aspetti propri al cinema moderno, che li assume come mezzo per fare dello spettatore uno spettatore consapevole e, del film, un esplicito costruito semiotico. La stessa cosa fa anche il cinema postmoderno, ma conferendo a tutto una coloritura ludica, l'aspetto di un gioco. Tale passaggio è evidente, ad esempio, nell'opera di un autore quale Alain Resnais, come si può evincere dal confronto fra i drammatici *Hiroshima mon amour* (id., 1959) e *L'anno scorso a Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), da una parte, e il ludico *Smoking/No Smoking* (id., 1993), dall'altra. L'epilogo di *The Housemaid* si chiude, come si è già detto, con un'esplicita interpellazione diretta dello stesso Dong-sik che ammonisce lo spettatore, invitandolo a non compiere i suoi stessi errori. Il carattere "educativo" delle sue parole si accompagna, e in qualche modo rovescia nel suo contrario, a una fragorosa risata dello stesso personaggio [57], che fa apparire il tutto come un magnifico scherzo.

[57]





Coscienza è esperienza del vissuto, e vedere un film è vivere

di Claudio Gaetani

Il cinema lo si può definire in tanti modi. Dipende su quale dei suoi aspetti ci si sofferma. Noi renderemo conto di come questo *incantevole medium* (incantevole perché crea realmente incanto) possa essere agente per lo sviluppo di una coscienza individuale e quanto possa arrivare a elevarla. Per partire: il cinema – citando Francesco Casetti – ha a che fare con la soggettività. Infatti, la fascinazione (o meno) che un film produce è l'effetto di una comunicazione tra l'opera che "parla", che racconta o espone un qualcosa sullo schermo, e lo spettatore che riceve insufflando su quanto vede del suo, emozioni e sensazioni derivanti dal proprio vissuto e immaginario. In tal senso, più la coscienza spettatoriale sarà recettiva, più spesso sarà l'impronta che quella vi lascerà. Non a caso molti registi, quando è loro chiesto come si siano avvicinati al cinema, si dilungano spesso a rievocare opere che hanno lasciato il segno sul loro immaginario più giovane, all'epoca magari vergine. La forma e la potenza della comunicazione filmica, amplificata dalla dimensione onirica in cui la struttura della sala cinematografica facilita lo spettatore a cadere, ha permesso a chiunque di partecipare emotivamente alla vita di qualcun'altro commuovendosi, ridendoci sopra, provando paura: in breve, attuando un vero transfert esperienziale, facendo propri attimi esistenziali altrui (fittizi) e innestandoli sul proprio vissuto (reale). Lo shock, positivo o negativo, di un'esperienza cinematografica fa sì che essa diventi parte di un bagaglio memorialistico personale che potrà riemergere in ogni momento, imprimendosi su di un modo di pensare o di essere, cioè influenzando la coscienza individuale, e quindi provocare un *cambiamento*.

Secondo il filosofo e mistico Georges Ivanovič Gurdjieff e lo psichiatra, fondatore della psicosintesi, Roberto Assagioli, parliamo della cosa più difficile da vivere. Infatti, a causa delle tante scatole in cui l'io si rinchiuso e delle autodifese che pone, pensare a una trasformazione autoindotta è pressoché impossibile. Il cambiamento può venire solo dall'esterno, dal confronto con qualcuno o con qualcosa di straordinario che ci è piovuto addosso, come una tragedia o un "miracolo".

L'esperienza specifica di un'opera filmica può arrivare a essere entrambe queste cose. In tal senso, accenniamo solo a quale responsabilità venga – spesso per un rapporto di ingenua buona fede col *medium* – da oramai molti anni sempre più affidata ai film in occasione di ricorrenze quali la Giornata della Memoria e simili, con la speranza di formare addirittura *coscienze collettive*. La percezione è che il cinema crea le potenzialità per un'etica moderna, poiché si rapporta al nostro modo di vedere e attribuire senso al mondo. Del resto, gli occhi sono il filtro tramite il quale fruiamo in ogni momento di ciò che ci circonda e gli diamo valore attraverso il nostro animo, selezioniamo quello che ci interessa, ci posiamo su dettagli scartandone altri. Insomma, continuamente pratichiamo un montaggio della nostra storia in tempo reale.

Cerchiamo di capire ora che tipo di shock provocino i film e perché vi riescano così bene. Innanzitutto, a differenza della nostra quotidianità, e riferendoci ai film più espressamente narrativi, si consideri come essi siano intrisi di momenti che rendono le loro storie speciali, fuori dall'ordinario, non alla portata di tutti. Non a caso i loro interpreti sono spesso considerati vicini all'onnipotenza e degni di venerazione: i *divi*. Infatti, uno dei modi attraverso cui i meccanismi della significazione cinematografica permettono alle storie di toccare l'anima degli spettatori è molto peculiare e si ricollega all'istintività dell'uomo e a come egli, dalla notte dei tempi, è andato attribuendo senso a specifici aspetti del mondo, a molte delle sue cose, quelle in cui ha concentrato ciò che gli era difficile spiegare o attraverso le quali ha provato a trovare risposte alle paure e alle grandi questioni dell'esistenza, anche in merito al rapporto con il sacro, con eventuali divinità, o con forze particolari. I film, infatti, hanno la caratteristica unica di costruire continue *ierofanie*. Con questo termine lo studioso di religioni e antropologo rumeno Mircea Eliade ha definito nel suo *Trattato di storia delle religioni* qualsiasi cosa (oggetto, gesto, cibo, funzione fisiologica ecc.) che sia stata investita di una trasfigurazione, per cui essa è diventata – per volere e necessità dell'uomo – una manifestazione del sacro (o, per talune

culture, del magico). Pertanto, «un oggetto diventa sacro nella misura in cui incorpora (cioè rivela) *una cosa diversa da sé*», e sempre «una ierofania presuppone una *scelta*, un distacco netto dell'oggetto ierofanico rispetto al *resto* circostante» [corsivi di Eliade, NdA].

Si consideri per un momento – senza intendere la definizione in senso stretto, perché è un discorso che riguarderà anche cose profane – quanti oggetti sacri o magici il cinema produce che diventano, nelle storie raccontate, risolutivi, vuoi perché dotati di poteri propri, o perché impiegati con straordinaria perizia dai divi tanto da diventarne elemento distintivo, o semplicemente perché la loro presenza segna una svolta salvifica. La sacralità di questi è comprovata nel momento in cui diventano oggetto di venerazione degli spettatori feticisti che ne cercheranno anche sole riproduzioni nel mercato delle memorabilia: il teschio di cristallo o la frusta di Indiana Jones, la spada laser di Luke Skywalker, ma anche la maschera di Michael Myers nei vari *Halloween* o i tanti vestiti indimenticabili che hanno contribuito a rendere Audrey Hepburn un oggetto continuo di adorazione al cinema e un'icona di stile nella vita reale. Ogni film ha il suo elemento sacro o magico e ogni elemento sacro o magico ha il suo spettatore feticista.

Ciò non risulterà certo strano perché la persona che si è posta davanti al film è solita di per sé, come dicevamo, per lo spirito innato dell'uomo, circondarsi di cose che riveste di sacralità, anche per aiutarsi a vivere, per calare ancora che non lo facciano naufragare nel mare dei misteri dell'esistenza: un braccialetto donato da qualcuno che si ama che diventa un portafortuna; un ciondolo raffigurante un simbolo religioso da mettere al collo; oggetti la cui vicinanza, per tradizione e superstizione, è considerata di buon auspicio. Il cinema, poi, ha ovviamente pure altri mezzi per toccare chi guarda, coinvolgerlo in ciò che è mostrato e fargli vivere un'esperienza indimenticabile che diventerà memoria di un vissuto: ci riferiamo agli elementi propri del linguaggio cinematografico, ovvero la costruzione di un'inquadratura, il montaggio, il ricorso a una colonna sonora e via dicendo. Non parliamo poi del potere unico del *medium* di farci entrare nel corpo di un personaggio permettendoci di vedere coi suoi occhi (ocularizzazione) o percepire quanto gli capita attorno con la sua "anima" (focalizzazione), ovvero con il bagaglio di esperienza, cultura e ideologia che quello si porta dietro, creando una vera e propria sovrapposizione di esistenze. Tutto nel cinema può contribuire a erigere un qualcosa di straordinario che andrà a imprimeresi su di una coscienza ordinaria o, per meglio dire, in naturale ricerca di ampliamento ed elevazione.

Lo sceneggiatore e regista Paul Schrader ha dedicato uno studio fondamentale ai film che, secondo lui, provocherebbero un'elevazione senza mezzi termini: quelli realizzati con uno *stile trascendentale*. L'effetto



straordinario che essi producono sulla coscienza riposa sulla loro qualità unica di trascendere cultura e personalità. Infatti, ciò che si coglie in queste opere non sono tanto un'autorialità artistica e una soggettività individuale che miri a far andare la storia in una direzione precisa garantendo emozioni studiate o frutto di un pensiero ideologico. Piuttosto, ciò che esse fanno percepire è una verità spirituale e universale attraverso cui è possibile guardare alle cose raccontate senza prendere posizioni, senza giudicare. Infatti, lo stile trascendentale si propone di assolutizzare il mistero dell'esistenza ed evita qualsiasi interpretazione formale della realtà. Quindi, a differenza dei film più convenzionalmente narrativi, tali opere rifuggono tutto ciò che possa guidare lo spettatore (attraverso la trama, la caratterizzazione psicologica, gli elementi propri del linguaggio cinematografico) verso risposte esaustive e rassicuranti alle grandi questioni del vivere, di fronte alle quali si trovano i personaggi sullo schermo nel corso della proiezione e in ogni momento quotidiano l'uomo-spettatore, senza distinzioni culturali. Infatti, i film che adottano uno stile trascendentale palesano «una visione del mondo che include l'umanità e il cosmo in un'armonia profondamente sentita, e questo costituisce l'essenza della loro religiosità». Nonostante ciò essi non sono film religiosi. Piuttosto sono film *spirituali*, e gli autori che hanno fatto proprio questo linguaggio, rendendolo elemento distintivo di una carriera, per Schrader sono essenzialmente due: Ozu Yasujiro per l'Oriente e Robert Bresson per l'Occidente, a cui in appendice egli aggiunge Dreyer e qualche altro regista che in alcune occasioni è riuscito a impiegarlo, come Budd Boetticher o Pasolini. Per spiegare meglio di cosa parliamo, ci soffermeremo sull'opera del primo di questi, Ozu. Tale scelta ci permetterà pure di definire meglio il concetto che abbiamo utilizzato di *esperienza cinematografica* in rapporto a un processo evolutivo di coscienza.

Ozu Yasujiro è un autore giapponese che per buona parte della sua carriera ha raccontato la stessa vicenda. Questa ha a che fare con un distacco naturale, quello che avviene in seno a una famiglia quando i figli se ne vanno e i genitori rimangono soli. Si tratta di una storia che si ripete dalla notte dei tempi, e in-

fatti spesso i titoli dei film che la descrivono sono definiti da momenti stagionali che sottintendono una ciclicità, un qualcosa che periodicamente accade: *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949), *Fiori di equinozio* (*Higanbana*, 1958), *Tardo autunno* (*Akibiyori*, 1960), *Il gusto del sakè* (*Sanma no aji*, 1962, la cui traduzione letterale dell'originale sarebbe *Il gusto della costardella*, pesce di mare che richiama l'autunno quando, in concomitanza col periodo riproduttivo, esso tende ad avvicinarsi alle coste), e via dicendo. Anche i personaggi e gli attori che li interpretano non cambiano quasi mai. Differenti possono essere alcune loro sfumature e toni caratteriali, qualche volta qualcuno copre il ruolo di qualcun'altro, ma in ogni modo non ci si sposta mai dal contesto familiare e dalla medesima rete relazionale.

Dietro queste storie di allontanamenti e distacchi, ma anche di ritrovamenti e riscoperte, di confronto, comunque, tra chi è diventato vecchio e chi semplicemente adulto, si cela più di una possibile lettura: il raffronto villaggio e città, tradizione e modernità, tra come era il Giappone prima della Seconda guerra mondiale e quello americanizzato poi, tra un tempo in cui si coltivavano rapporti umani e uno in cui si vive in alienazione, in un ritmo scandito solo dagli affari. A torto considerato per anni regista del fascismo giapponese e del tradizionalismo, Ozu ha sempre dimostrato grande rispetto e vicinanza verso tutto ciò che nei suoi film è rappresentato dagli anziani e dalla loro visione esistenziale, ma già nelle opere di inizio carriera che vedevano protagonisti gangster o studenti tali sentimenti li

si poteva cogliere diretti verso altri personaggi, più o meno giovani, più o meno provvisti di coscienza: era un preannuncio di *mono no aware*.

Questa definizione, che affonda le radici nella cultura Zen propria del Paese di Ozu, indica un sentimento particolare. Infatti, se *mono* vuol dire "cosa", *aware* è un termine dalle molteplici sfumature che potrebbe essere tradotto con "pathos". Quindi, ci troviamo di fronte a un *pathos delle cose*, ovvero alla consapevolezza della bellezza effimera di un mondo che ha nel mutamento la sua unica costante cui giunge l'individuo sensibile. Si tratta di un risultato all'interno di un'evoluzione esistenziale in cui si cessa di provare attaccamento per le cose terrene, che ci si accorge essere puramente transitorie, e avidità, quale quella che caratterizza chiunque palesi una forte e passionale brama di vivere. Infatti, tutto ciò è solamente fonte di dolore. La consapevolezza che viene dal *mono no aware* è proprio la sospensione di questo dolore, è il commovente accorgersi e accettare che è soltanto un'illusione credere che ogni cosa possa migliorare nel tempo, tuttavia è questo inganno che dà scopo alla vita dell'uomo comune. Egli, infatti, è convinto che si possa sempre strappare il bene dal male e che tutto sia continuamente perfezionabile, senza vedere invece che l'ordine si regge su un sistema non-duale, dove le opposizioni non esistono, piuttosto c'è coesistenza, perché ogni cosa include e contempla anche ciò che le è opposto (il bene esiste perché vi è il male, la pace allo stesso modo è la non-guerra, la vita è tale perché c'è la morte). Una volta acquisita

Il gusto del sakè



coscienza di ciò, avremo smesso di soffrire e raggiunto ciò che nel buddismo è chiamato *nirvana*, cioè la cessazione del dolore. Quindi, cogliere la non-dualità dell'esistente è cogliere l'esistente.

Un dettaglio particolarmente importante per noi riguarda il fatto che, a differenza delle altre dottrine e filosofie che promettono una liberazione dalle menzogne della vita passionale e materiale, lo Zen accompagna l'individuo al nirvana senza che egli compia alcuna fatica o sacrificio. Là dove altri ammaestramenti promuovono l'illuminazione attraverso un percorso di sforzo, compiuto ad esempio tramite la meditazione o il digiuno, si giunge al *mono no aware* solo con la più assoluta naturalezza: è un semplice accorgersi, in maniera forte e indelebile, di qualcosa che prima si era magari percepito solo distrattamente, se non proprio per niente. La potremmo definire una scintilla che accende una luce inestinguibile in un dato momento e che non ci si è sforzati di cercare, un'evoluzione di coscienza subitanea che mostra come principio di tutto – e pone come condizione – la semplice spontaneità. È nella spontaneità delle cose, infatti, che si trova l'accettazione delle opposizioni e in quella del vivere il rimedio al provare dolore. Così, si può fare esperienza del *pathos delle cose* in ogni momento che non si è ricercato e in qualsivoglia contesto, anche nel più banale e casuale: come al buio, davanti a uno schermo, mentre si sta guardando un film.

Proprio di questo parla Wim Wenders in *Tokyo-Ga* (id., 1985), documentario realizzato tornando sui luoghi di Ozu a vent'anni dalla morte, quando descrive l'illuminazione provata davanti alla prima casuale visione di *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō monogatari*, 1953), ed essa è assolutamente condivisibile e comune. Le opere del regista giapponese, infatti, non cercano di infondere nello spettatore emozioni, piuttosto facilitano un suo mettersi in uno stato di ascolto ed empatia con quanto vede i personaggi sullo schermo vivere, senza giudizi e paraocchi, ovvero percependo la non-dualità delle cose. Per fare ciò Ozu ha sviluppato un linguaggio cinematografico che si è fatto nel tempo sempre più rigido, caratterizzato da un'assenza assoluta di movimenti di macchina; dalla posizione di quest'ultima costantemente ribassata rispetto ai personaggi, in umile predisposizione nei loro riguardi; da un funzionale rovesciamento di alcune regole filmiche classiche; dal nascondere allo sguardo spettatoriale i momenti più narrativi della storia, i climax convenzionali, per racchiuderli in ellissi e concentrarsi piuttosto sui soli moti di anima con cui i personaggi si apprestano a vivere quelli stessi o vi reagiscono una volta conclusi. Si tratta di uno stile inconfondibile che ha fatto scuola a livello globale. Noi ci soffermeremo solo su un paio dei tratti del cinema di Ozu cominciando dal modo in cui lega insieme le sequenze del film, che ha suscitato più di un'interpretazione. Egli, infatti, ha abolito nel tempo pure quei segni di interpunzione convenzionali che nel cinema classico marcano il passaggio da un blocco narrativo all'altro, come le dissolvenze. Nell'Ozu maturo il racconto avanza per semplice accostamento di inquadrature, che sono solitamente prive di personaggi quando la sequenza inizia o si conclude e ne inizia un'altra.



Prendiamo in esame, per esempio, proprio l'apertura di *Viaggio a Tokyo*. Le inquadrature sono tutte fisse, la macchina da presa non si muove e per il momento non si sente commento musicale. La prima mostra il pilastro di un tempio e dietro, in lontananza, uno specchio d'acqua su cui passa una barca a motore che emette un certo rumore; poi, bambini camminano in una stradina andando a scuola mentre vicino al bordo del quadro vi è un carretto con a fianco due bottiglie, in sottofondo si sente il ticchettio di un orologio; alle pendici di un'altura, tetti di abitazioni tra le quali passa un treno e dai cui comignoli sale del fumo; il treno continua il percorso in mezzo al villaggio emettendo un fischio e dei panni stesi sventolano; mentre il fischio si affievolisce, si vede su una collina il tempio iniziale e al di sotto ancora fumo uscire da un comignolo; nella sesta inquadratura sono finalmente presentati i primi personaggi ed entriamo in un ambiente intimo, la loro casa nel villaggio: una coppia di vecchi si sta lentamente preparando per andare in treno a Tokyo, la città. Mentre parlano di cosa li aspetterà lungo il viaggio, si sente il ticchettio di un orologio; entra quindi in scena la loro figlia minore, una maestra, e dice che li passerà a salutare al binario; l'anziano padre la invita a non preoccuparsi. La ragazza promette che ci sarà ed esce. Prima di far andare, si infila le scarpe lasciando per pochi attimi la stanza d'ingresso vuota, poi la si vede camminare per la strada diretta a lavoro. I vecchi intanto scambiano due parole con una vicina sopraggiunta spiegando le ragioni del loro viaggio: vanno a trovare gli altri

figli. Subentra a questo punto un commento musicale lirico e sono mostrate le ciminiere di una fabbrica, in sottofondo il rumore dei macchinari; due quadri distinti fanno quindi vedere la banchina di una stazione ferroviaria; di seguito, prima di un'inquadratura con nuovi panni stesi in evidenza e dietro bambini che si muovono su di una altura, si vede l'insegna dello studio di un pediatra; infine, entriamo nella casa-studio di questi, che scopriremo essere uno dei figli della coppia ora a capo di una famiglia propria, e così ha inizio una nuova sequenza dove sono presentati ulteriori personaggi e fatto capire che i due anziani stanno arrivando a momenti: siamo a Tokyo e un'ellissi è passata sopra l'intero loro viaggio.

Tale inizio dà bene l'idea di cosa sia un periodo alla Ozu, rende cioè conto di come egli, nella sua fase più matura, fosse solito passare da una sequenza all'altra e impiegare accortamente precisi segni, secondo aspetto del suo linguaggio su cui ci soffermeremo. Quanto diremo ora del brano si adatta benissimo a qualsiasi momento narrativo degli ultimi quindici anni della produzione dell'autore, ma pure di buona parte del suo periodo precedente. Ciò che ci interessa cogliere è la struttura propriamente Zen di tale incipit, caratterizzato da una digressione non-duale, che sarà costantemente rispettata nel film, e dalla puntuale messa in campo di precise ierofanie: è proprio questa coppia di fattori ad agire più profondamente sulla coscienza dello spettatore rendendo la visione di un'opera di Ozu un'esperienza unica.

Solitamente la messa insieme delle inquadrature di un film rappresenta l'antitesi della non-dualità. Infatti, ogni scelta compiuta nella fase di racconto implica l'esclusione di un'altra possibile e ciò che lo spettatore vede è sempre fondamentale per cogliere il senso pieno e continuo della storia: il montaggio classico non contempla l'impiego di inquadrature non necessarie. Inoltre, tutto è pensato per favorire sempre una forte immedesimazione nei protagonisti, quello che loro vivono sembra coinvolgerci in prima persona, e ciò scatena in noi anche profonde passioni, non sempre positive. Infatti, come nella vita reale i sentimenti negativi che ci sono *naturalmente* propri (allo stesso modo di come l'idea di guerra è contenuta da quella di pace) dipendono dall'identificazione e dall'attaccamento verso ciò che cattura la nostra attenzione (pensieri, desideri, fantasticherie) facendoci cessare di essere consapevoli di noi stessi, altrettanto fa il cinema convenzionalmente narrativo suscitando in noi, appunto, forti emozioni e sentimenti, che magari entreranno nel nostro bagaglio di vissuto, ma che inizialmente scaturiscono da una perdita di controllo, da un dimenticare, cioè, di esistere come persone.

Il cinema di Ozu, per le caratteristiche che lo rendono trascendentale, non favorisce alcuna identificazione, tuttavia si ha l'impressione che il mondo dove si muovono i personaggi sia pure il nostro, e questo ce lo rende straordinariamente vicino. Infatti, seguendo il pensiero non-duale Zen, viene quasi da dire che i protagonisti delle sue storie non siano tanto coloro di cui seguiamo



Viaggio a Tokyo



Viaggio a Tokyo

lo svolgersi esistenziale, quanto piuttosto quegli spazi e quegli ambienti, insieme agli oggetti statici o in movimento che vi si trovano, che quelli accolgono e che accompagnano noi di volta in volta verso un nuovo capitolo del racconto. Essi preesistono ai personaggi e sopravvivranno loro, qualsiasi cosa succeda: pare che li stiano semplicemente ospitando. I protagonisti, infatti, sono solo di passaggio, e tutto contribuisce a farcelo percepire. Ad esempio, il momento in cui la figlia della coppia esce per andare a scuola e Ozu indugia prima di seguirla facendoci vedere e sentire per un momento il vuoto della stanza d'ingresso, è emblematico di una precisa concezione dell'esistenza davanti alla quale si può solo ammettere la nostra limitatezza. Non è un caso che le ultime immagini del film – con l'uomo che, persa la moglie una volta rientrati dal viaggio e capito di essere considerato un peso dai figli, resta solo nella propria casa – si chiudano con la chiatta vista e sentita all'inizio scorrere nuovamente sul fiume: l'ordine delle cose procede secondo una sua ciclicità all'interno della quale si inserisce anche la nostra transitorietà, e accogliere ciò porta a provare *mono no aware*, una commozione che è anche illuminazione.

Del resto tutto nelle prime inquadrature aveva contribuito ad anticiparci il senso di quello che avremmo visto, costruite come sono sulla coesistenza di elementi statici e transitori: il pilastro di pietra e la barca; il treno che sfreccia e il fumo che sale; ancora il convoglio che passa e gli indumenti stesi ad asciugare mossi dolcemente dall'aria; i bambini che camminano mentre le bottiglie (contenitrici di elementi liquidi, labili) stanno. L'evidente intenzionalità con cui queste immagini sono costruite trasforma ogni loro elemento in qualcosa di altro, di più grande: investiti da Ozu di trasfigurazione essi diventano appunto

ierofanie, canali attraverso i quali ci avviciniamo a un visione dell'esistenza che include, senza esplicitarlo, un elemento spirituale universale che, naturalmente percepito, non può fare a meno di toccare l'animo di ognuno. Nel corso del film, e in generale in tutto il cinema del regista, tale modo di portare il discorso su di una dimensione più verticale è costante, e non coinvolge solo queste cerniere, ma anche all'interno delle stesse sequenze, quando i personaggi agiscono, ierofanie simili ricorrono costanti: ecco, allora, nelle stanze in cui si svolgono le azioni altre bottiglie, incensi fumanti, orologi che segnano il tempo in locali lasciati improvvisamente vuoti, vasetti su mensole solo contemplando i quali vediamo gli stessi protagonisti raggiungere il *mono no aware* (come capita alla giovane Noriko in *Tada primavera*, in quella che è la sequenza più analizzata di tutta la filmografia dell'autore).

C'è un'inquadratura tra le elencate poc'anzi su cui vorremmo soffermarci: la penultima, con i panni stesi e i bambini sull'altura. Nel corso della vicenda avremo modo di identificare questa zona, che sarà filmata più volte, come un luogo vicino la casa del figlio pediatra. Di questo quadro e dei suoi omologhi colpisce soprattutto il forte ruolo che Ozu assegna alla volta celeste nella porzione dell'immagine. Specialmente quando vi si vede a un certo punto la nonna giocare col nipotino, con evidente la predominanza dell'ambiente sulle figure, non si può non cogliere la precarietà di quell'attimo (che sfocerà proprio nel dramma quando la donna morirà) evidenziata dalla vastità dell'assoluto sovrastante rispetto al suolo. Infatti, ci troviamo davanti al simbolo per antonomasia di tutto ciò che è da sempre considerato da pressoché tutte le culture del mondo alto, infinito, immutabile e potente, in una parola sacro: il cielo.

Nel capitolo che dedica a questa «ierofania inesauribile» Eliade propone di provare a pensare con quale intensità – impensabile per noi contemporanei – l'uomo primitivo, aperto ai miracoli quotidiani, contemplasse quel mondo, altro e misterioso, a lui inaccessibile, ma dimora degli dei e di tutto ciò che rappresentava il trascendente assoluto, nel cui riflesso vedeva la propria limitatezza e finitezza. Non è un caso quindi che, prima di andare a letto nella prima notte a Tokyo, i vecchi, sedendo davanti a una finestra e scambiando due parole sulle aspettative che avevano, guardino fuori e un cielo costellato di nuvole dia inizio a un'ulteriore cerniera che ci porta verso una nuova sequenza. È un inserto di rara potenza: lassù si trova il grande mistero alla base di tutto, e al contempo ogni risposta a esso. Si noti ora come pure il regista occidentale che ha forse impresso l'orma più profonda nella storia del cinema degli ultimi cinquant'anni abbia posto questo medesimo atto al centro della sua poetica. Non è un caso che il suo celebre *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) dovesse, in fase iniziale di sceneggiatura, intitolarsi proprio *Watch the Skies*. Stiamo parlando chiaramente di Steven Spielberg.



La scelta di soffermarci su questo autore per una comparazione con quanto scritto su Ozu è un azzardo stimolato da tre elementi comuni senza i quali ci troveremmo spiazzati di fronte a due modi di fare cinema così agli antipodi: i temi legati al contesto familiare e al rapporto giovinezza/vecchiaia; la proposta accorta di precise ierofanie; la capacità (che nel regista statunitense è anche palese volontà) di far vivere allo spettatore una vera e propria esperienza cinematografica. Al di fuori di ciò, ci troveremmo di fronte da una parte a del cinema trascendentale, dall'altra a del cinema religioso. Secondo Schrader, questo, a differenza del primo, promuove il coinvolgimento nella storia e l'immedesimazione in una figura «santa» e magari sofferente attraverso la quale dimentichiamo le nostre preoccupazioni e viviamo una purificazione dell'anima, raggiungiamo cioè una sorta di «spiritualità tramite intermediario», quello col quale ci siamo identificati.

Si pensi solamente a come vengono rappresentati due personaggi spielberghiani emblematici quali il Giusto Schindler, salvatore improvvisato di migliaia di ebrei, in ogni inquadratura del film che lo vede protagonista più alto rispetto a loro, o l'indimenticabile E.T. che, giunto sulla Terra proprio dal cielo, in maniera emozionante e struggente, compie vari prodigi e miracoli tra i quali, il più speciale, quello di «unire le genti» che lo aiutano a tornare a casa, facendo dimenticare loro tutte le differenze che caratterizzavano le interrelazioni prima della sua venuta. La sequenza in cui, risorto dalla morte, questi si presenta davanti agli increduli amici del compagno umano e simbiotico Elliott – con un semplice telo addosso e il cuore che brilla, ripreso appena dal basso e quindi forte anche se minuto, e tutto (montaggio, commento sonoro) che enfatizza il senso generale di mistero del momento – mira proprio a pre-



*Incontri ravvicinati
del terzo tipo*

sentarlo come Messia. Ma questi sono solo due esempi tra i tanti che si potrebbero fare, perché il cinema di Spielberg è colmo di figure sante la cui vicenda, peraltro, si conclude spesso in luoghi speciali dove si consumano vere e proprie cerimonie parareligiose o hanno luogo miracoli e prodigi. Al di là che per l'impiego costante di tecnologie sempre all'avanguardia che spingono il cinema *tout court* a ripensarsi e aggiornarsi ogni volta, già solo quanto abbiamo detto fa sì che lo spettatore di un film di Spielberg provi realmente emozioni talmente potenti e definite, ovviamente pianificate a tavolino a differenza del cinema di Ozu, che con facilità si impiantano nella memoria diventando esperienza di vissuto.

Si tenga pure conto del fatto che spesso e volentieri gli spettatori del regista statunitense si ritrovano a essere testimoni di incredibili e non facili cambiamenti, quali quelli che, con beneplacito di Assaggioli e Gurdjeff, vivono i suoi protagonisti messi di fronte allo *straordinario*, che possono quindi diventare a loro volta modelli da emulare. A riprova di tale affermazione, ricordiamo che alla base della scelta di modificare in vista del ventennale alcuni punti di *E.T. - L'extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, 1982) all'indomani della tragedia dell'undici settembre, sostituendo digitalmente dei fucili che vi si vedevano con dei walkie-talkie, vi è stata proprio la consapevolezza di Spielberg che il suo cinema è in grado di influenzare enormemente il pubblico, per cui egli pensò che non fosse il caso di trasmettere in alcun modo ai più giovani messaggi di violenza dopo quanto era accaduto nel mondo reale.

Si aggiunga poi che, se in Ozu l'azione compiuta sullo spettatore è fargli fare esperienza di *mono no aware*, nel cinema religioso spielberghiano essa diventa più fideistica: infatti, si tratta in ogni modo di *credere*. Le contrapposizioni che nei film del cineasta giapponese mettono costantemente di fronte il vecchio al nuovo cercando quasi di salvaguardare un modo di sentire e di vivere destinato a scomparire, qui esse si risolvono quasi sempre a vantaggio delle nuove generazioni o di chi è in grado di mantenere, seppur crescendo, la stessa istintiva apertura nei riguardi dell'incredibile, del sogno, del magico di chi non conosce ancora malizia. Ovviamente, anche le ierofanie presenti fanno da amplificatori di tale messaggio. Come abbiamo fatto per Ozu, prendiamo in esame una sequenza della prima edizione di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* a riprova di un preciso modo di raccontare spielberghiano, dove è palese un forte invito a credere. Nelle successive due versioni editate dal regista essa è stata modificata rendendo appena meno palese il suo significato.



Si è appena concluso il momento in cui il piccolo Barry è stato svegliato da "qualcosa" che è penetrato in casa, ha fatto attivare tutti i giocattoli meccanici distogliendo dal sonno anche la madre e ha attirato il gioioso bambino fuori, nella campagna circostante, dove, in ultimo, l'intera abitazione si è vista sottoposta a un cielo vastissimo incantevolmente costellato. Ora ha inizio il segmento: un carillon con in cima Pinnocchio suona il celebre motivo *When You Wish Upon a Star* in una stanza ben illuminata; attorno, si muove un trenino elettrico col quale Roy, protagonista del film, sposato e padre di tre bambini, sta giocando. La madre, molto pratica e realista, dice ai bambini di andare a letto ma uno di loro protesta: il padre ha dato il consenso a che vedano *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1956) di DeMille che appare trasmesso alla televisione. Squilla il telefono e lei va a rispondere. È un collega del marito a cui passa la chiamata. C'è bisogno di lui poiché in una zona nei pressi si è avvertito un forte calo della tensione. Nel mentre, nella stanza va via la luce. Uno dei bimbi dice di aver paura del buio. Anche all'esterno di un McDonald's e di una stazione Shell si vede che l'elettricità se ne parte, così come in una zona residenziale. L'inquadratura finale del segmento è il totale di tutta la cittadina che diventa interamente buia e dove il

E.T. - L'extraterrestre



cielo occupa ancora uno spazio predominante. A brillare rimangono solo le stelle e un puntino rosso che si muove, lassù.

Sarà sempre più evidente che gli alieni sono tra noi, o per lo meno che volano sopra le nostre teste creando qualche scompiglio. Nel prosieguo Roy, dal carattere un po' infantile e sognatore, verrà "contattato" e, dopo varie peripezie che lo porteranno anche a salire su una montagna del Wyoming – la nota Torre del Diavolo – per incontrarli scoprendone la bontà, sarà l'unico umano che vi partirà assieme nello spazio lasciandosi la vita vissuta fino a quel momento serenamente alle spalle. Prima di andare, lo scienziato Claude Lacombe gli confiderà di invidiarlo per l'opportunità concessagli, per il coronamento del sogno, perché di questo si tratta. La "ierofania inesauribile", infatti, ha fornito a Roy ogni risposta nonché la possibilità di un cambiamento totale, lasciando sulla Terra tutte le scatole mentali (*in primis* quelle derivanti dalla frustrante vita familiare) per permettere alla propria coscienza di svilupparsi secondo la sua più spontanea verticalità.

Si noti che, al di là del cielo, le ierofanie presenti nel segmento descritto ruotano su derivati culturali più che elementi naturali o provenienti dall'operosità dell'uomo come in Ozu. Infatti, esse parlano, ma vanno decifrate attentamente, e lo spettatore può farlo meglio di qualsiasi personaggio della storia, stanno lì solo per lui. La prima è il carillon: è chiaro che esso preannuncia

tutta l'evoluzione di Roy, dichiarato appassionato della trasposizione Disney del racconto di Collo-di, una volta che il suo "desiderio sotto una stella", espresso chissà quante volte, sarà stato esaudito e lui sarà diventato un uomo-bambino vero; la seconda: Mosè e le tavole della Legge. Infatti, *I dieci comandamenti*, altro film culto del protagonista, preannuncia la salita sulla Torre del Diavolo, un monte Sinai dei tempi odierni dove il nostro è chiamato per parlare con chi si trova in Cielo. È evidente, queste ierofanie si rivolgono al mistero della trama più che a quello della vita. Infatti, a differenza che in Ozu, esse fanno fare allo spettatore esperienza di qualcosa di molto definito e i protagonisti della storia non hanno mai occasione di viverle come tali. Eppure, grazie alla commistione con quelle più universali, come lo sguardo al cielo appunto, percepiamo che stiamo assistendo a qualcosa di emozionante, commovente, grande, che agisce dentro di noi.

Sicuramente a circoscrivere il fare spielberghiano nella religiosità piuttosto che non nella trascendentalità, come abbiamo detto, gioca la tendenza del suo cinema a favorire enormemente l'immedesimazione in figure che ci fanno dimenticare per un momento il nostro quotidiano, ma calarsi totalmente in una storia per un paio d'ore non è pur sempre vivere?



I dieci comandamenti

Glomdalsbruden



Carmen



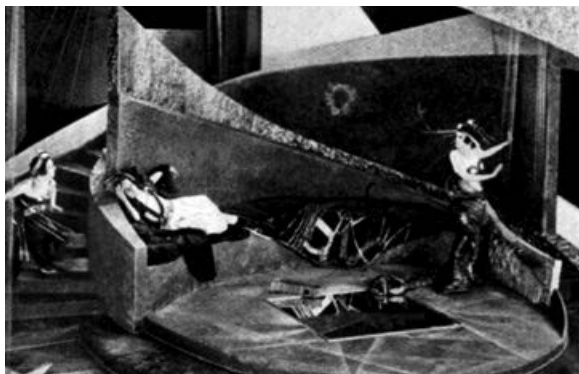
The Disaster Artist



Sollers Point



Pordenone 2017 / Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2017



Aelia



Vem Dømer



Pororoca



Soldiers: Story from the Ferentari

Le Giornate del Cinema Muto

Paolo Vecchi

Ursula, costretta a sposare Anton, un anziano scultore, è innamorata di Bertram, figlio del vicino di casa, sindaco della città. Un frate cercone le fornisce un veleno mortale prodotto dal monastero ma, intuendo l'uso che la donna potrebbe farne, lo sostituisce di nascosto con una sostanza innocua. Anton, che soffre di cuore, quando vede nello specchio la moglie che versa nel calice la pozione da lei creduta letale, è colpito da infarto e muore. Nonostante venga scagionata dal frate, Ursula è sottoposta al Giudizio di Dio («Dovrai camminare sui carboni, s'intende ardenti», recitavano i versi di Dario Fo scritti per Enzo Jannacci). *Vem dömer?* (La prova del fuoco, 1922) affronta ancora una volta il tema del rapporto colpa-espiazione che, con diverse articolazioni, caratterizza tutta l'opera di Victor Sjöström, dai capolavori del periodo svedese a quelli della stagione hollywoodiana. Basato su un trattamento cinematografico di Hjalmar Bergman scritto a Firenze, che prevedeva appunto l'ambientazione nella città di Savonarola in epoca rinascimentale, ha come probabile sfondo il Sud cattolico della penisola scandinava. Girato completamente in studio, dunque senza le aperture su quella natura primigenia, solenne e matrigna che caratterizza, ad esempio, *I proscritti*, deriva da questa scelta il proprio carattere claustrofobico e si incupisce nell'ambiguità di citazioni che rimandano a una concezione superstiziosa della religiosità, come quel Cristo della cattedrale che piange lacrime di sangue riaprendo il caso della protagonista che sembrava chiuso. Poco considerato al momento della sua uscita e anche successivamente, a noi che non lo conoscevamo è sembrato uno dei momenti alti nella filmografia di questo grandissimo regista. Basterebbero la prova del fuoco del titolo, e la complessità di Ursula, interpretata da Jenny Hasselqvist con una serie di sfumature difficilmente riscontrabili nelle attrici del muto, a giustificare questa valutazione, anche perché sia la sequenza che la figura muliebre, pur non ridimensionandolo, anticipano di vent'anni *Dies Irae*, che ad entrambe è certamente debitore.

Di Carl Theodor Dreyer la stessa sezione delle Giornate del Cinema Muto intitolata La Sfida della Svezia presentava un titolo poco noto, *Glomdalsbruden* (La fidanzata di



Glomdalsbruden

Glomdal), uscito nel 1926, poco prima che il Maestro andasse in Francia per *La Passion de Jeanne d'Arc*. Il film deriva il proprio soggetto da due romanzi di Jacob Breda Bull e ha ancora una volta come carattere forte una donna, Berit, promessa dal padre a un uomo che non ama. La copia restaurata dal Danske Filminstitut dura settantacinque minuti, circa la metà di quella presentata alla prima di Oslo. Nonostante il cospicuo materiale andato perduto, la pellicola conserva un notevole interesse perché, ad alcune costanti abituali di Dreyer – in particolare, qui, la critica a una società patriarcale in cui il ruolo della donna può affermarsi solo attraverso la ribellione – unisce un accentuato interesse per il paesaggio norvegese, con aperture paniche su prati e boschi, funzionali allo stato d'animo dei personaggi. Nell'economia della narrazione tenuta sui soliti livelli di rigore stona solo la sequenza in cui Thore, il protagonista, rischia di affogare nelle rapide del fiume, di essere colpito dai tronchi d'albero che esso trasporta o di precipitare nell'immane cascata alla quale sembra destinato: troppo lunga, pasticciata nel montaggio e così lontana dalla sensibilità di un autore certo non attratto dall'azione da far pensare che sia stata imposta dal produttore.

Tra le Riscoperte e Restauri segnaliamo *La femme rêvée* (1929), di quel Jean Durand del quale nella sezione Origini del Western abbiamo potuto vedere i curiosi *Cœur ardent* e *Le railway de la mort*, entrambi girati in Camargue nel 1912, e lo stucchevole *Onésime sur le sentier de la guerre*, dell'anno successivo. Ispirato al romanzo omonimo di José Perez de Rozas che ebbe l'onore di una prefazione da parte di Vicente Blasco Ibáñez, è un *mélo flamboyant* realizzato senza lesinare sul budget, con attori di grido (Arlette Marchal, Charles Vanel, Alice



Aelita

Roberts, il partner di Mistinguett Harry Pilcer), scenografie e costumi impeccabili, una certa spregiudicatezza in campo sessuale ma anche lungaggini dovute alle concessioni a un facile esotismo come la festa di Siviglia o al fasto degli spettacoli al Casino de Paris. Uscito nel momento di passaggio tra muto e sonoro, il film fu un fiasco colossale a dispetto dei suoi orpelli, ponendo fine alla carriera dell'autore, che concluse i suoi anni in miseria. Davvero strepitosa la copia Gaumont.

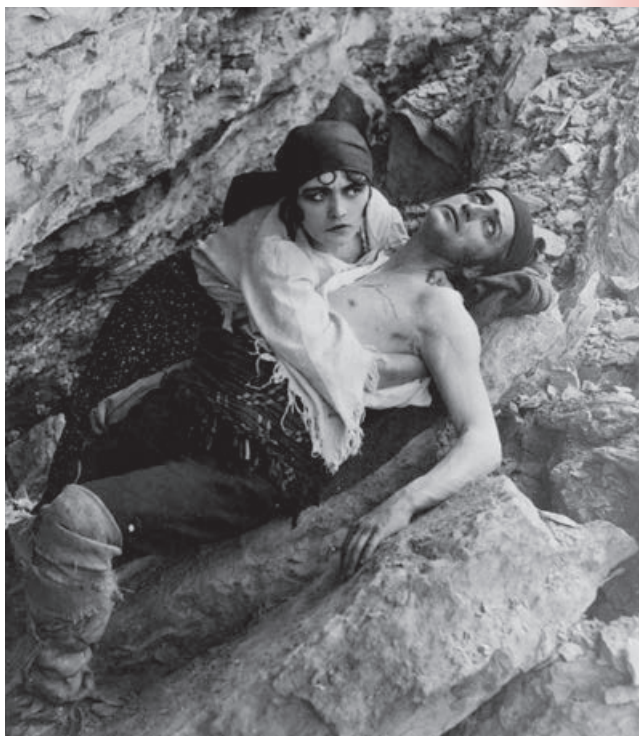
Nell'ambito del Canone Rivisitato non si può non segnalare *Aelita* (1924) di Yakov Protazanov, in cui coesistono un Marte sognato e stilizzato secondo l'ottica del costruttivismo e dunque messo in scena con un'eleganza a quel tempo poco praticata dal genere fantascientifico, e una concreta Unione Sovietica bambina dove convivono entusiasmi ideologici e coabitazione, proletari che si spendono nella costruzione del nuovo e luridi profittatori legati all'*ancien régime*, il tutto raccontato in un alternarsi di commedia e *mélo*. La regina del cosiddetto Pianeta Rosso è interpretata dalla bellissima quanto algida Yuliya Solntseva, che concluse la propria carriera sei anni dopo con *La terra*, di cui sposò il regista, il grande Aleksandr Dovženko, del quale divenne custode e curatrice degli scritti dopo la sua morte.

Come *Aelita* anche se con minori pretese e vettorialità opposta, rientra in maniera piuttosto originale nell'ambito delle opere di propaganda *The Right to Happiness*, diretto

da Allen Holubar, la cui carriera sarebbe stata interrotta dalla scomparsa prematura nel 1923. Siamo nel 1919, l'America segue con apprensione gli avvenimenti in Russia. Il film si apre con un pogrom cosacco in cui due gemelle, interpretate entrambe da Dorothy Phillips, moglie del regista, sopravvivono al massacro. Una viene portata negli USA dal padre, ricco industriale, l'altra rimane in Patria e, sposate le idee bolsceviche dopo la Rivoluzione, emigra e va a infiltrarsi nella fabbrica paterna per diffondere il Verbo tra gli operai. Interessante l'ottica in qualche modo socialdemocratica dell'assunto, per cui il socio del padre, "padrone delle ferriere" di antico stampo, lo convince infine a trattare umanamente i dipendenti, con vantaggi per entrambi.

Concludiamo questo veloce rendiconto con *Carmen*, primo film a grosso budget diretto nel 1918 da Ernst Lubitsch, che rispetto a Mérimée (e Bizet) sposta completamente il centro d'interesse sulla protagonista a scapito dello scialbo Don José di Harry Liedtke e del grottesco Escamillo di Leopold von Ledebur, valorizzando le formidabili doti di *bête à cinéma* di Pola Negri, destinata di lì a poco a trasferirsi a Hollywood come il suo mentore ma con minore successo. Da segnalare la partitura – niente a che fare con l'opera omonima – composta nel 1916 da Gabriel Thibaudau e da lui eseguita dal vivo insieme alla pianista Cristina Nadal, in cui il violoncello, secondo l'autore, vuole incarnare la voce e la sensualità dell'attrice polacca.

Carmen



Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Chiara Boffelli

Il festival di San Sebastian arriva nel 2017 al suo sessantacinquesimo anniversario; nonostante la longevità non è certamente un festival che guarda al passato, anzi ha i piedi ben ancorati al presente. Riesce, come ogni anno, a profilare le varie esperienze del panorama registico attuale, così differenti tra di loro per stile e tema, ma coerenti per la volontà di offrire un punto di vista originale e innovativo. È in questa varietà di proposte che, dalle parole dello stesso direttore del festival Jose Luis Rebordinos, si crea una «resistenza al pensiero unico». Ne è testimonianza la selezione ufficiale di quest'anno, dove sono stati presentati registi dalla solida esperienza, che hanno offerto narrazioni, stili e punti di vista eterogenei e peculiari, come Barbara Albert, Alexandros Avranas, Anahí Berneri, James Franco, Diego Lerman, Manuel Martín Cuenca, Constantin Popescu e Wim Wenders.

The Disaster Artist, vincitore della Concha de Oro 2017, è il tragicomico film diretto e interpretato da James Franco. Il protagonista di 127 ore e Facciamola finita entra nei panni dell'attore, regista e sceneggiatore di *The Room* Tommy Wiseau e racconta con finissima ironia come venne girato il peggior film di tutti i tempi. Basandosi sul libro *My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made* di Greg Sestero e Tom Bissell, il film risale agli inizi del rapporto tra Sestero, aspirante attore (Dave Franco) e la enigmatica e istrionica figura di Tommy Wiseau (James Franco), il cui film *The Room* è ormai considerato un "film di culto". Il film di Franco, già nelle sale di molti Paesi, è fresco, intelligente e riesce a calamitare il pubblico in un racconto divertente, dal sapore di rivalsa.

Light (Mademoiselle Paradis) di Barbara Albert è un raffinato e profondo ritratto, ambientato nella Vienna di fine Settecento, di Maria Theresia Paradis, pianista prodigio cieca di diciotto anni, che perse la vista durante la notte quando aveva tre anni.



The Disaster Artist

Dopo innumerevoli esperimenti medici fallimentari, i suoi genitori decidono di portarla nella tenuta del controverso medico Franz Anton Mesmer, conosciuto per le sue terapie miracolose, dove si unisce a un gruppo di bizzarri pazienti. Approfittando dell'atmosfera allegra, di questa casa/ospedale immersa in un mondo rococò e assaporando un poco di libertà per la prima volta, Maria Theresia comincia a notare che, mentre il trattamento di Mesmer le sta restituendo gradualmente la vista, sta però perdendo le sue doti musicali.

Barbara Albert, una delle personalità più attive e celebri del cinema austriaco, con il suo quinto lungometraggio, affronta in questo film l'evoluzione della società dal diciottesimo secolo e l'infinito conflitto di genere. In un'intervista ha dichiarato: «La storia non riguarda solo i personaggi, ma anche il potere e la società, e soprattutto l'atto di vedere e di essere visto, di essere un soggetto o un oggetto; e infine la relatività dei sensi e la verità. [...] Fortunatamente, la società è cambiata in una certa misura dal Diciottesimo secolo, anche se per alcuni aspetti non c'è stato un cambio vero e proprio, specialmente per quanto riguarda il trattamento riservato alle donne. Quando parliamo di società europea, nordamericana e occidentale, ci sono alcune interessanti somiglianze con il Diciottesimo secolo, specialmente per quanto



Pororoca

riguarda la pressione che le donne (e ultimamente anche gli uomini) subiscono quando si tratta del loro abbigliamento e del loro comportamento. Mi riferisco agli *influencer* di Internet che dettano ciò che dovresti possedere e come dovresti comportarti per far parte della società. Inoltre, da un punto di vista politico, parliamo molto dell'assimilazione e sembriamo dimenticare la diversità».

Pororoca di Constantin Popescu, interpretato da Bogdan Dumitrache e incentrato su un evento drammatico della vita di una famiglia, ha avuto un'ottima accoglienza di pubblico e di critica. Il terzo lungometraggio del regista rumeno, già conosciuto per *Principles of Life* e *Racconti dell'età dell'oro*, attraverso una solida narrazione e un ritmo tenace, scava in profondità, in una zona sconosciuta e oscura, per portare a conoscenza dello spettatore la vicenda di una famiglia qualunque. Una coppia trentenne, Tudor (Bogdan Dumitrache) e Cristina (Iulia Lumânare), vivere una vita comoda e agiata a Bucarest con i due figli, Ilie e Maria. È estate, fa caldo, e uno dei passatempi preferiti di Tudor è andare al parco con i due bambini, dove possono giocare con i loro amici. È difficile immaginare una famiglia più felice... fino al giorno in cui Maria scompare, per la disattenzione del padre. Parte l'indagine della polizia, e iniziano a venire a galla inquietanti indizi, in un clima che si fa sempre più teso e spazzante. Ma Popescu non si

accontenta di confezionare un originale film di genere, ma alza la posta con un'esplosione psicologica della famiglia di fronte alla perdita e al lutto. Indovinata anche la scelta del titolo, che va a sottolineare la potenza distruttiva del fenomeno amazzonico, paragonato alla distruzione della famiglia dopo la scomparsa di Maria: "Pororoca" è una grande onda che periodicamente risale le foci del Rio degli Amazzoni per oltre dieci chilometri; il termine "Pororoca" deriva dalla lingua indigena Tupi e significa "grande rumore distruttore", per il notevole boato che l'accompagna e i numerosi detriti che vengono trasportati dalla marea.

Un'altra sorpresa di questo concorso è *Sollers Point* di Matthew Porterfield, regista indipendente americano, con alle spalle tre lungometraggi, *Hamilton*, *Putty Hill* e *I Used to Be Darker*, questi ultimi due presentati alla Berlinale. Il film ritrae Keith, un ragazzo di ventiquattro anni in libertà vigilata dopo aver passato un anno in prigione. Keith torna a Baltimora, nel suo quartiere, profondamente lacerato sia socialmente che economicamente. La vita di Keith, interpretato da uno straordinario McCaul Lombardi, già visto in *American Honey* di Andrea Arnold, è a un bivio: una nuova vita e un nuovo lavoro da una parte e i vecchi demoni ed il passato da quale non è facile affrancarsi dall'altra. Uno stile realistico e crudo che ci porta nelle strade di Baltimora, per quello che potrebbe

Sollers Point



essere un *coming of age*, senza però la prevista crescita del protagonista. Keith è un personaggio in bilico tra la sua volontà di riscatto e la sua aggressività, due qualità opposte che continuamente emergono e co-struiscono un personaggio dai tratti tragici: il suo temperamento lo porta verso un destino già segnato. Il regista dimostra con questa opera un talento a far emergere e a costruire i personaggi, anche quelli secondari, che diventano lo strumento per comporre la fotografia veritiera e attuale dell'America di oggi.

Infine, una piccola scoperta sempre dalla Selezione ufficiale della sessantacinquesima edizione: *Soldiers. Story from the Ferentari* di Ivana Mladenovic. Un racconto che mescola il ritratto antropologico con la cronaca romantica e intima, attorno alla tematica dell'omosessualità in Romania, il tutto ambientato nel quartiere più povero di Bucarest (Ferentari, appunto). Il film racconta la storia di un antropologo che sta sviluppando una tesi sulla musica rumena, in particolare sul genere conosciuto come *manele*, canzoni tradizionali che ruotano attorno all'amore, alla passione, alla vendetta e a duelli violenti. E ha qualcosa di *manele* anche questo film: il ricercatore incontra Alberto – un abitante di Ferentari che ha trascorso più di dieci anni in prigione, dove è entrato da adolescente

– che diventa la sua guida e il suo amante. Ivana Mladenovic mette in scena un racconto basato sul gioco degli opposti: benessere e povertà, dolcezza e aggressività, un intellettuale magro e pallido di fronte a un ex carcerato grasso e moro. Il film finisce per diventare una storia d'amore, destinata al fallimento, o meglio un gioco di sottomissione e dominio, tra due uomini intrappolati dalla loro condizione sessuale, in un ambiente che non capisce né vuole permettere l'omosessualità.

Light (Mademoiselle Paradis)



Soldiers. Story from the Ferentari





Denis Lotti

Muscoli e frac Il divismo maschile nel cinema muto italiano

Ed. Rubbettino,
Soveria Mannelli 2016
pp. 228 - € 14,00

Gran parte del nostro cinema, e del cinema internazionale, ruota attorno alla figura del Divo cinematografico e prima ancora della Diva. La fascinazione e l'incanto si sono sublimati nel caso italiano emblematico che è stato Marcello Mastroianni. Ma prima? Il volume di Denis Lotti getta la luce su un aspetto della cinematografia nazionale finora poco indagato, quello dei prodromi e della nascita del divismo maschile nel cinema muto italiano. In un percorso articolato e ben definito, corredato anche da immagini e da rimandi a una filmografia molto vasta arricchita dalle informazioni sui più recenti restauri, l'autore differenzia alcuni momenti che dall'inizio del Novecento alla fine degli anni Venti hanno strutturato la figura maschile cinematografica lasciando poi il passo all'arrivo dell'uomo che ricopri in qualche modo le attenzioni e i desideri del popolo italiano: Benito Mussolini.

Si parte dunque con gli stretti legami tra cinema e arte drammatica teatrale con le figure di Ermete Zacconi ed Ermete Novelli (*i due Ermeti*) in quello che nel volume è definito come *protodivismo*, un periodo cioè di anticipazione di alcuni aspetti divistici, ancora però del tutto germinali, dove l'attore è inevitabilmente attratto dal nuovo mezzo tecnico che è il cinema e dalla possibilità di rivedersi e

rendersi eterno piuttosto che dalle qualità proprie della recitazione cinematografica. In queste produzioni ritroviamo ancora i climax teatrali dei due grandi attori trasposti su grande schermo, definito in parte come *teatro filmato*.

Per la nascita di modelli adatti alla creazione del divo italiano ci si deve però addentrare nei pieni anni dieci, dove Lotti incardina il suo discorso sulle figure di Mario Bonnard e Amleto Novelli. Entrambi attori drammatici, di stampo differente, incarnano il partner ideale da presentare accanto alle *dive italiane del momento* come Borelli e Bertini. Una spalla che accompagna la protagonista senza particolari slanci attoriali e di forma, ma in modo discreto. Le storie narrano di salotti borghesi e drammatici amori ma lungo tutti gli anni dieci si attuerà un percorso di emancipazione che vedrà solo nel decennio successivo i primi veri risultati di una singolarità maschile protagonista cinematografica.

Ed è infatti nel capitolo successivo che la fase matura di questo percorso viene affrontata attraverso l'analisi di due aspetti fondamentali, la serialità e l'alter ego. Compagnano così le figure di Emilio Ghione e Bartolomeo Pagano. Interpreti il primo di *Za La Mort*, il secondo di *Maciste*. Una continua commistione di riferimenti che offusca l'attore a discapito dell'alter ego avviando in una produzione seriale di svariati titoli una continua mescolanza tra reale e fittizio che in un certo senso ingabbierà i due interpreti. Se la diva, oramai in una fase di chiusura del fenomeno, è comunque una figura autonoma, la Bertini sarà sempre e comunque la Bertini, il divismo maschile

deve confrontarsi con una connotazione specifica col personaggio, vuoi il tipo elegante, il forzuto, il bandito.

Negli anni Venti i problemi del mercato italiano, sovrastato dalla potenza americana e da scelte controproducenti, e l'arrivo del sonoro chiudono la parabola divistica del muto e creano una sorta di passaggio di consegne nella figura di Mussolini dove, già alcuni studi precedenti e anche questo di Lotti, si identificano nelle esibizioni del Duce dei chiari dettagli presi da modelli come *Za La Mort* e *Maciste*. Il risultato di tanti anni di visione cinematografica riflette "codici, modelli, eroi e divi" in un'unica figura accentratrice e lascia anche spazio per delle nuove prospettive di ricerca, ancora non indagate, del divo/duce.

Marcello Seregni



Michael Guarneri

Questi fiori malati. Il cinema di Pedro Costa

Ed. Bébert, Bologna 2017
pp. 237 - € 18,00

Michael Guarneri, giovane critico cinematografico e dottorando, ha sicuramente il merito di aver dedicato per primo in Italia un volume al cinema di Pedro Costa, cineasta radicale quanto necessario della cinematografia contemporanea. Diciamo subito che il lavoro è frutto della sentita passione dell'autore per Costa, passione che si avverte durante tutta la lettura delle pagine e che viene sottolineata, se ce ne fosse bisogno, dalle due e-mail pubblicate all'inizio e alla fine del volume. Due messaggi che aprono e chiudono un progetto. Il primo quasi una dichiarazione d'intenti («Non ho intenzione di scrivere un libro di interpretazione»), l'ultimo la chiusura a un lavoro durato quasi tre anni e frutto di molteplici incontri con il regista. La linea perseguita si svolge tra le note biografiche e la conseguente storia produttiva. Nei vari capitoli, ognuno dedicato alla storia realizzativa di ogni suo film, oltre alla narrazione *tout court*, si intervallano ampi stralci dalle interviste effettuate, che spaziano dalle note personali a vere e proprie indicazioni sui riferimenti cinematografici del regista portoghese.

Ed è qui, in queste interpolazioni, che emerge la dote principale del libro. Quando per esempio Costa accenna al passaggio da semplice fruitore di cinema - «In pratica vedevo qualsiasi cosa passasse in convento [...] Non

mi importava nulla di generi cinematografici [...] Non ero per niente un cinefilo» - alla trasformazione più matura da studente - «Da veri cinefili occupavamo sempre i medesimi posti. Il mio era l'ultima poltrona a sinistra in prima fila», oppure «Studiavo cinema e all'epoca mi sentivo - come del resto ancora oggi - molto "straubiano, molto "godardiano"». Sono questi i passaggi che trasformano la semplice carrellata biografica in un interessante reticolato di rimandi continui. Il tutto, ad accompagnare gli avvenimenti della vita di Costa: orfano di madre, ragazzino indipendente, studente anarchico nel Portogallo pre e post rivoluzione dei Garofani. Così come il percorso da semplice aiuto regista ad autore presentato nei più importanti festival (Cannes, Berlino, Venezia) e le difficoltà produttive, prima con il collettivo di amici Trópico Filmes e poi con le leggi del sistema che spesso si ritrovano impreparate e inadatte al servizio di un cinema così singolare.

Acorredo sono pubblicate le mappe di alcuni dei luoghi principali delle location dei film, una scelta particolare che spesso aiuta a non perdersi, a identificare dei punti saldi in un cinema quanto mai aperto come quello di Costa.

Marcello Seregni



Luciano De Giusti

Quarantotti Gambini e il cinema

Trasfigurazioni di una poetica

Kaplan, Torino 2015
pp. 124 - € 15,00

A cinquant'anni di distanza dalla morte dello scrittore istriano Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-1965), Luciano De Giusti, studioso e storico del cinema dell'Università di Trieste, ha voluto ricordarne l'opera dalla prospettiva poco esplorata delle sue relazioni con il cinema, circoscritte a soltanto tre film ma non per questo meno ricche di implicazioni e problematiche. De Giusti – che si è già occupato della dialettica fra cinema e letteratura con saggi e libri, fra gli altri, su Pasolini, Visconti, Franco Giraldi e il poeta Andrea Zanzotto – ha rielaborato e ampliato un suo saggio, *Trasmutazioni filmiche: tre romanzi di Quarantotti Gambini attraverso lo schermo* (pubblicato nel volume miscelaneo *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, a cura di Daniela Picamus, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2011, che raccoglie gli atti delle giornate di studio dedicate allo scrittore dall'università di Trieste nell'aprile 2010) e ne ha derivato un agile libro dove analizza le versioni cinematografiche dei tre romanzi *L'onda dell'incrociatore* (Einaudi, 1947), *La calda vita* (Einaudi, 1958) e *La rosa rossa* (Treves, 1937), ossia, rispettivamente, la coproduzione franco-italiana *Les Régates de San Francisco*

(*Il risveglio dell'istinto*, 1959) di Claude Autant-Lara e i film italiani *La calda vita* (1964) di Florestano Vancini e *La rosa rossa* (1973) di Franco Giraldi.

Nel saggio del 2011 De Giusti adottava il termine "trasmutazioni" per definire le fasi del passaggio dalle pagine alle immagini filmiche, termine coniato da Roman Jakobson negli anni Sessanta e che, come osserva lo studioso nelle note introduttive del libro, è «assai pregnante perché significa, contemporaneamente, sia traduzione sia trasformazione». Ma nella prassi gli è stato preferito il termine convenzionale di "adattamento", anche se secondo De Giusti non rende adeguatamente le complesse fasi del processo alchemico dalla pagina allo schermo, di cui egli ripercorre le diverse teorie al riguardo, da Šklovskij a Tudor Eliad, da Dudley Andrew a Patrick Cattrysse, da Mitry a Bazin. Nelle note che aprono il libro, viene anche ricordato l'interesse di Quarantotti Gambini per il cinema, non soltanto perché lo scrittore sostenne che «il buon cinema ha una forza di linguaggio anche superiore a quella delle pagine di un libro», ma anche per l'attenzione alle forme estetiche e linguistiche che traspare dalla sua scrittura. Inoltre De Giusti individua «una sorprendente prossimità tra le visioni di Barthes, Pasolini e Quarantotti Gambini soprattutto laddove quest'ultimo parla dell'inganno prodotto dall'immagine cinematografica che si offre come "riproduzione fotografica della vita stessa"». Nelle poche considerazioni che ha scritto sull'argomento, lo scrittore istriano rivela un particolare interesse per l'intensa emotività che il cinema sollecita nella percezione dello spettatore.

Ma i rapporti di Quarantotti Gambini con il cinema rimasero distanti, nonostante qualche (raro) invito a collaborare come soggetto o sceneggiatore da parte, per esempio, di uno scrittore-cineasta come Mario Soldati. Cedette senza difficoltà i diritti per le produzioni cinematografiche di *Les Régates de San Francisco* e di *La calda vita*, rimanendo soddisfatto soltanto di quest'ultimo. De Giusti analizza quindi i tre film di Autant-Lara, Vancini e Giraldi, muovendo dalle condizioni produttive, dalle vicende che hanno preceduto, accompagnato e seguito la lavorazione e la postproduzione, come i problemi legati alla censura che hanno avuto un ruolo determinante soprattutto nel caso di *Les Régates de San Francisco*. Inizialmente affidata a André Michel, la regia passò in seguito nelle mani del regista del *Diavolo in corpo*. Dovette essere cambiata l'ambientazione del romanzo perché la fisionomia dell'originaria Sacchetta di Trieste risultava troppo mutata dalle successive costruzioni in cemento e così si scelse la baia di Villefranche sulla costa mediterranea francese. Non fu l'unico né il più grave cambiamento che snaturò il clima e quindi l'essenza del romanzo: con l'apporto di Jean Aurenche, Autant-Lara – che fu anche condizionato dagli interventi arbitrari del produttore Raoul Lévy – non rispettò la «dimensione di senso» del libro, oggettivando gli eventi che «non possiedono l'incertezza ontologica di accadimenti che si svolgono nella coscienza e nella memoria» del personaggio di Ario. Ma, oltre ad altre modifiche che De Giusti analizza attentamente, misurando il grado di impoverimento che provocano al racconto filmico, «il cambio di finale è un vero

strappo», perché determina una virata verso il mélo, quindi conduce la storia in una forma estranea al tono di «dramma misurato e sommerso» che gli era proprio.

Accolto da molte riserve da parte della critica, il romanzo *La calda vita* ispirò il film omonimo scritto da Elio Bartolini e Marcello Fondato con il regista Vancini. De Giusti rileva come nel romanzo «sono frequenti i riferimenti al cinema, sia a livello di contenuto, sia sul piano della forma dell'espressione». Infatti «lo scrittore sembra procedere per inquadrature, tanto che il lessico del cinema viene esplicitamente nominato», confermando una predilezione già identificabile nel primo romanzo di Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, dove «ci si imbatte nell'uso delle finestre e delle porte come simulacri dell'inquadratura, talvolta in sincretica combinazione con il suono fuori campo, tale da evocare una dimensione singolarmente audiovisiva». De Giusti ricostruisce gli antefatti del film di Vancini: un primo progetto, che nel 1960 doveva essere prodotto da Alfredo Bini e diretto da Mauro Bolognini ma che venne compromesso dalla rinuncia del coproduttore francese, allarmato dalla recrudescenza della censura. Pochi anni più tardi, il progetto fu ripreso da Silvio Clementelli e lo scrittore annotò alcune osservazioni sulla sceneggiatura che in parte vennero ascoltate da Vancini. Il regista e i suoi collaboratori scelsero di «conservare il nucleo più convincente e generalmente apprezzato del romanzo, i giorni dell'avventura giovanile sull'isola, lasciando cadere – necessariamente – le complesse diramazioni del testo letterario». L'ambientazione fu spostata da una piccola isola istriana al mare di Capo

Carbonara mentre l'epoca dei fatti narrati nel romanzo (di poco anteriori alla Seconda guerra mondiale) viene spostata al presente, ossia agli anni Sessanta e ne risulta modificata anche la fisionomia della protagonista Sergia, che appare già una donna in via di emancipazione. Quarantotti Gambini non condivise le forti riserve della critica cinematografica del tempo e partecipò anche ad un incontro pubblico a Roma con il regista. Da un dattiloscritto ritrovato fra le sue carte, emerge che apprezzò soprattutto il ruolo espressivo del paesaggio (su cui invece Alberto Moravia aveva espresso forti riserve).

Ma secondo De Giusti l'esempio più felice di trasmutazione cinematografica delle pagine dello scrittore istriano, è l'ultimo, *Le rose rosse* di Giraldi, una delle prime produzioni cinematografiche della RAI, grazie anche all'intervento di Tullio Kezich, che all'epoca era anche produttore per la stessa televisione di Stato. Sostituita la Capodistria del romanzo con Rovigno perché troppo mutata dagli anni Trenta, il regista triestino non riprende dal romanzo «solo i temi e i personaggi, ma anche la struttura e perfino il modo in cui la scrittura procede nella tessitura della narrazione», riproducendone «anche la struttura reticolare: lo sguardo transita da una situazione all'altra, da un personaggio all'altro, da un tempo all'altro». Inoltre, «cercando la consonanza con la sua fonte, lo stile del film ne ricrea le esitazioni sulla soglia del dicibile, ne rispetta le reticenze, le allusioni, le sospensioni» e, a proposito di alcuni aspetti della storia volutamente non chiariti, «rispettando la dimensione del non detto in cui nel libro si esprime l'incerto statuto ontologico di alcune circostanze, il film non scioglie

l'enigma e lo affida intatto allo spettatore».

Il libro si chiude con alcuni documenti: un'intervista allo scrittore su cinema e letteratura, pubblicata in «L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica» del febbraio 1964, le sue annotazioni su *La calda vita* di Vancini, due lettere inedite di quest'ultimo a Quarantotti Gambini, la rievocazione di Kezich delle vicende produttive di *La rosa rossa* e una testimonianza sulla lavorazione del film da parte dello stesso regista, tratta da un precedente libro di De Giusti (*Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, 2006), dove, fra l'altro, egli spiega la scelta di girare in Techniscope, con cui Leone (di cui era stato assistente) aveva realizzato tutti i suoi film: «Da ciò si generò il paradosso di una vicenda squisitamente intimistica girata però su schermo panoramico».



Italo Moscati

The Young Sorrentino Il ragazzo vissuto su una panchina

Ed. Castelvecchi, Roma 2017
pp. 60 - € 7,50

Cosa ci fa Paolo Sorrentino seduto su una panchina di Napoli in giovane età? Ce lo racconta Italo Moscati che, tra note biografiche e artistiche, elabora in poche pagine un percorso anomalo e quanto mai interessante sul regista napoletano. Anomalo perché Sorrentino è diventato, in questi ultimi anni e soprattutto dalla premiazione con l'Oscar a *La grande bellezza* (2013), il riferimento, in bene e in male, del cinema italiano e, al di là degli stereotipi, dei commenti tutti uguali, dei paralleli – forse inevitabili ma sicuramente eccessivi – con Federico Fellini, questo volume ha la qualità indubbia di parlarci di Sorrentino e del suo cinema utilizzando dei collegamenti e delle parole differenti. Lo si capisce quando nelle pagine dedicate a *The Young Pope* (2016) salta fuori Ingmar Bergman, non soltanto per la rappresentazione della religione ma per la solitudine presente nelle opere di entrambi i registi.

Certamente la lunga esperienza di Moscati, permette all'autore di prendere vari tasselli, quelli che predilige, e sistemarli, indagarli, osservarli a suo piacimento in un uso di linguaggio più colloquiale e confidenziale e meno teorico. Dopo un'interessante introduzione dedicata all'America, allo spettacolo e alla concezione diversa tra cinema hollywoodiano ed europeo, il libro si compone di

tre capitoli che girano attorno, rispettivamente, ai già citati *The Young Pope* e *La grande bellezza* e a *Il Divo* (2008). Non ci sono commenti o considerazioni critiche su questi tre titoli e sulla filmografia di Sorrentino ma tutto si svolge come un racconto intessuto di flashback – Cinecittà, la Mostra del Cinema a Venezia – e stralci da dialoghi e interviste apparsi su quotidiani o in incontri col pubblico.

Alla fine si rimane quasi delusi della brevità perché si vorrebbe che il racconto continuasse anche per gli altri film, si vorrebbe insomma scoprire qualcosa di nuovo anche sul resto, un aneddoto, una frase, un contesto. Si capisce dunque che il titolo, *The Young Sorrentino*, altri non è che l'ironia su un cinema italiano «che può garantire ai giovani di debuttare e di morire lì». Un cinema che considera giovane un autore più che quarantenne e che maschera con le nostalgie della stagione dei maestri, la realtà e il bisogno di verità del suo cinema.

Marcello Seregni



Mr. Klein

(id., 1976)
di **Joseph Losey**

Rai Cinema-01 Distribution,
2017, € 12,99.

Ci sono voluti oltre quarant'anni perché uno dei più grandi film di Joseph Losey, *Mr. Klein* (1976), venisse finalmente edito in home video anche in Italia, uno dei pochi Paesi – forse l'unico – sprovvisto di un'edizione in dvd (e perfino in videocassetta). Il film fu infatti distribuito nelle sale nostrane a qualche mese di distanza dalla "prima" al Festival di Cannes, nell'autunno 1976 dalla Titanus, una delle società che hanno fatto la storia del cinema italiano. È il suo mitico logo che ritroviamo campeggiare in copertina e quarta di questa edizione distribuita da Rai Cinema-01, ossia, inutile dirlo, una delle più potenti società di distribuzione odierne. Con queste premesse, il minimo che ci si potrebbe attendere è un'edizione dignitosa.

Invece il dvd di *Mr. Klein* della Titanus-Rai Cinema è un esempio di inqualificabile, vergognosa sciatteria. La mancanza della traccia audio originale e di un qualsiasi extra costituiscono i difetti minori di un'edizione che presenta tutti i sintomi del riversamento da master analogico per la televisione di decenni fa: mediocre, sfocata definizione dell'immagine, con i cromatismi sbiaditi e assenza di profondità.

Indifferenti o più probabilmente ignari del fatto che in Francia il film di Losey è stato riedito nelle sale nel 2014 in edizione restaurata, nel loro colpevole pressapochismo i responsabili dell'home video di Rai Cinema – come gli ultimi dei dilettanti – non

hanno neanche preso in considerazione le esigenze di un pubblico ormai abituato all'alta definizione e a standard qualitativi ben diversi, per non parlare dei cinefili, che attendevano da anni *Mr. Klein* in dvd e si ritrovano fra le mani questa roba. Ma sulla rete si sono subito moltiplicate le proteste e le critiche negative degli utenti. Se non fosse del tutto inverosimile, si potrebbe sperare che queste reazioni inducano Titanus e Rai Cinema a rimediare al più presto a questa penosa operazione, pubblicando un'edizione degna del valore del film...

Mr. Klein è stato infatti uno degli ultimi film di Losey perfettamente riusciti, basato su una sceneggiatura di magistrale finezza e ambiguità che si deve al talento di Franco Solinas. La scrisse su sollecitazione dell'allora giovane produttore e futuro cineasta Robert Kuperberg, destinandola inizialmente a Gillo Pontecorvo e a Costa-Gavras. Negli anni Settanta, con evidente imbarazzo, la Francia cominciava a fare tardivamente i conti con le colpe di cui si era macchiata negli anni del regime di Vichy. Un'idea geniale del film consiste nel raccontare il clima dell'Occupazione nazista dal punto di vista di quei francesi benestanti che continuavano a godere la propria esistenza privilegiata nell'assoluta indifferenza a ciò che avveniva accanto a loro.

Nella fattispecie un ricco antiquario brillante e cinico, Robert Klein, che non esita ad approfittare della persecuzione degli ebrei per allineare affari vantaggiosi a loro danno. Fino al giorno in cui scopre l'esistenza di un omonimo ebreo, da cui rimane progressivamente affascinato man mano che scopre

i segni della sua complessa personalità di intellettuale e resistente. Klein si pone alla ricerca dell'altro Klein con lo scopo – che finisce per diventare paradossalmente quasi un alibi – di scagionare se stesso dai sospetti sulle sue origini che si addensano nelle autorità collaborazioniste ma in realtà si lascia prendere, non si sa se in modo del tutto inconsapevole, in una spirale sottilmente autodistruttiva, dove l'indagine dell'identità dell'omonimo nasconde la ricerca della propria.

In questo, il personaggio ha delle analogie con il Ramón Mercader/Jacques Mornard di un film più discontinuo di Losey, *L'assassinio di Trotsky* (1972), interpretato dallo stesso attore, Alain Delon, perfetto in entrambi i ruoli – sgradevoli, contraddittori e ambigui. Con l'ausilio di una inquietante e fredda fotografia di Gerry Fisher e di scenografie firmate da Alexandre Trauner, Losey conferisce alla Parigi occupata un clima allusivamente sinistro, cogliendo con grande forza narrativa la dimensione persecutoria e minacciosa. La strana, enigmatica avventura del signor Klein diviene una variazione del processo kafkiano e adombra nelle sue dinamiche le ombre della cattiva coscienza non soltanto della borghesia connivente di quell'epoca ma di ogni tempo in cui si è consumata la persecuzione di una minoranza sotto lo sguardo indifferente degli altri.

Roberto Chiesi

7 OTTOBRE 2017

Negli storici Prasad Film Laboratories di Chennai (Tamil Nadu: quattro milioni di abitanti...) dopo le due precedenti di Mumbai (già Bombay: Maharashtra, dodici milioni e mezzo!) e Pune (stesso Stato federato: "solo" due milioni e mezzo) nel 2015 e 2016, la terza edizione del workshop "Film Preservation and Restoration India", sostenuto anche da Scorsese.

8 OTTOBRE 2017

Inchiesta NYT: dichiarazioni di Ashley Judd, Rose McGowan e Angelina Jolie; poi - più vasta risonanza - di Asia Argento. È il caso Weinstein, il produttore Miramax accusato di sistematiche violenze ad attrici. La... sua compagnia lo licenzia, l'A.M.P.A.S. lo espelle. Lune costrette a chiudere qui, senza gli immancati séguiti giornalisti: il solo elenco alfabetico di violentatori e molestatori, violentate e molestate (a livello planetario) divorerebbe lo spazio di intere future mensate alla rubrica (record forse imbattibile: 11 novembre, quattrecentocinquantesi attrici collettivamente denunciati da Stoccolma). Lunista garantista, oltre che avaro di spazio: se ancora attivo, nomi e cognomi e dettagli di tutte le future condanne, quando dai tribunali del giustizialismo mediatico si sarà passati a quelli della giustizia effettiva.



8 OTTOBRE 2017

Tre aperture domenicali straordinarie (anche 29 e 12 novembre) della parte privata, non accessibile durante manifestazioni ed eventi ospitativi, di Villa Erba (in Largo Luchino Visconti, Cernobbio). Privilegiato

percorso culturale al primo piano in memoria del regista, qui dove sua madre Carla sposò il duca Giuseppe, e l'autore di *Ludwig*, all'indomani dell'insulto cerebrale, si ritirò - 1972 - per completarvi il montaggio del film. Nel 2000 Marleen Gorris vi avrebbe ambientato *La partita* - *La difesa di Luzhin*.

8 OTTOBRE 2017

Chiude alla Loggia degli Abati di Genova la senzionale mostra "Vivianne Maier - Una fotografa ritrovata" (già a Nuoro). Prorogata invece, a poca distanza, per altri tre mesi la bella "Cinepassioni. Storie di immagini e di collezionismo" allestita da Luca Malvasi e Ferdinando Bonora alla Loggia della Mercanzia.

8 OTTOBRE 2017

Antonio Monda riconfermato direttore della Festa di Roma per il secondo triennio, 2018-2020, con due settimane di anticipo sull'imminente edizione. Un bis a priori, come per Gian Piero Ventura con la nazionale di calcio.

9 OTTOBRE 2017

Il Lab80 presenta a Mantova, negli "Incontri del cinema d'essai" FICE, *Marlina, omicida in quattro atti* di Mourly Suraya, il film indonesiano acquisito alla Quinzaine des Réalisateurs e previsto in sala dal 18 gennaio.

9 OTTOBRE 2017

Muore in ospedale a 87 anni a Parigi, dov'era nato il 29 aprile 1930, Jean (Raul Robert) Rochefort. In teatro dai Cinquanta, primo cinema soprattutto con de Broca e Deray (*Cartouche*, 1962; *Sinfonia per un massacro*, 1963; *L'uomo di Hong Kong*, 1965) e la trilogia *Angelica di Borderie* (1964-66). Da allora splendida presenza debordante: oltre centoventi film fino al 2015, con infinita tv in Patria. Lo spazio obbliga a rammentarne - facendo dei numerosissimi altri registi compatrioti, in particolare Yves Robert - i soli essenziali: con Tavernier (*L'orologio di Saint-Paul*, 1974; *Che la festa cominci...*, 1975), Buñuel (*Il fanta-*

sma della libertà, 1974), Chabrol (*Gli innocenti dalle mani sporche*, 1975; *Profezia di un delitto*, 1976), il "suo" Leconte (*Tandem*, 1987; *Il marito della parrucchiera*, 1990; *Tango*, 1993; *Ridicule*, 1996; *L'uomo del treno*, 2002) e Altman (*Prêt-à-porter*, 1994).



11 OTTOBRE 2017

A "Camera" (Centro Italiano per la Fotografia) di Torino rassegna dei backstages dai set di Paolo Sorrentino nelle foto di Gianni Fioriti. A Bologna, terza Biennale di Fotografia dell'Industria e del Lavoro: film sulla Arbus e Doisneau. E al Broletto di Pavia, proprio "Robert Doisneau pescatore di immagini".

12 OTTOBRE 2017

Muore di cancro a Milano a 78 anni Dolores Redelli, nata a Vimercate il 16 gennaio 1939. Dagli anni Sessanta al Piccolo Teatro, poi capo ufficio stampa con Grassi e Strehler, Ronconi ed Escobar (per tutti "la Dolly"), ma attivissima anche con la Fondazione Gaber e leader insostituibile della «setta dei fan di Rocco e i suoi fratelli» (Porro, «Corriere»).

13 OTTOBRE 2017

Sempre a Milano la Palazzina Liberty viene dedicata dal Comune alla memoria di Dario Fo e Franca Rame, alla presenza del sindaco Sala e dell'assessore alla Cultura. Magnifica soddisfazione postuma per la coppia, pensando all'"occupazione" della struttura abbandonata da parte del suo collettivo teatrale La Comune nel 1974, ai tempi dell'indimenticabile allora assessore DC Massimo De Carolis (per il cui dibattito con Fo: www.archivio.francarama.it).

13 OTTOBRE 2017

Alla Fondazione Ferrero di Alba, nel ventennale del Centro di Documentazione Fenoglio, a pochi giorni dall'anteprima di *Una questione privata* (Taviani), il "film-spartito" di Mauro Carraro *Jose e Davide*, dalla sceneggiatura incompiuta e irrealizzata che lo scrittore stese per Gianfranco Bettetini tra il 1961 e il 1962, appena prima della scomparsa (relativo libro-cd, introdotto da Edoardo Borra, Nota ed., Udine).

13 OTTOBRE 2017

Alla Casa del Cinema di Roma "Non ucciderai... non uccidere - Il Decalogo nella Città Eterna": proiezioni e incontri a conclusione del quinquennio di lavoro comune, per i cinquecento anni dalla Riforma luterana, delle Fondazioni St. Matthäus (evangelica) e Guardiani (cattolica) sulla rilevanza del Decalogo nel Ventunesimo secolo, con film e videoinstallazioni.

14 OTTOBRE 2017

Al Centro per l'arte contemporanea "Pecci" di Prato la mostra "Più vicino - più lontano" di Józef Robakowski: "cinema espanso" da uno dei massimi sperimentalisti polacchi.

16 OTTOBRE 2017

Muore a Torino a 70 anni dopo breve malattia Paolo Pellion di Persano, nato a Castagneto Po (Torino) l'11 febbraio 1947, fotografo molto vicino all'arte povera torinese e per converso anche al suo memorabile cinema sperimentale di mezzo secolo fa.

17 OTTOBRE 2017

Muore centenaria a Bois-le-Roi (Normandia) Danielle (Yvonne Marie Antoinette) Darrieux, nata a Bordeaux il 1° maggio 1917. Di formazione musicale, sposa diciottenne Henri Decoin e l'anno dopo (già alle spalle una ventina di film) incocchia il successo mondiale in *Mayerling* di Litvak, all'epoca in transito francese tra la Germania e gli USA. Fulminea esperienza hollywoodiana (solo *Allora la sposo* io di Henry Koster)

e immediato ritorno in Patria dove si impone definitivamente grazie a Autant-Lara (*Occupati d'Amelia...*, 1949; *Una signora per bene*, 1953; *L'uomo e il diavolo*, 1954) ma soprattutto a Max Ophüls (*La ronde*, 1950; *Il piacere*, 1952; *I gioielli di Madame de...*, 1953). Fedelmente diretta dal consorte nove volte tra il 1936 e il 1955, ha lavorato almeno una volta con le maggiori firme d'Olttralpe - bisognerebbe elencare oltre venti nomi - non senza qualche ri-escursione parahollywoodiana: in totale più film della sua prodigiosa età. *Last but not least*, l'impagabile ruolo in *8 donne e un mistero* (Ozon, 2002). Se il mito del fascino femminile francese nel secolo scorso si è materializzato in una figura, viene spontaneo dire in lei.



17 OTTOBRE 2017

Nel consueto editoriale per «FilmTV», il neodirettore Giulio Sangiorgio annuncia un possente progetto di laboratori multidisciplinari aperti a tutti nella nuova sede della sua rivista, coinvolgendo tra i formatari anche più collaboratori di questa. Riserva a sé la masterclass sulla critica, ma una pagina dopo, "cerca di dissuadere" (parole sue) i giovani lettori eventualmente aspiranti a tale autodissolventesi attività. Bravo direttore.

17 OTTOBRE 2017

Due singolari passaggi a Torino. Cani gioiosamente ammessi al Massimo in parallelo alla mostra "Bestiari: Animal Film Stars", con quaranta posti loro riservati su prenotazione, per godersi coi proprietari *Clash of the Wolves* di Noel Mason Smith, il settimo episodio della serie *Rin Tin Tin* (1925), nella versione restaura-

ta e presentata da Randy Haberkamp dell'A.M.P.A.S (abbaiate a gogo, contrapposte alle schermiche del trapassato collega protagonista e alle reali del vivissimo vicino di poltrona...). Lo stesso giorno, altrettanto inusuale, la vecchia sala a luci rosse di via Sacchi, chiusa quasi buona ultima, riapre ma, per una volta, non da supermercato o garage: resta nell'ambito "sociale" dello spettacolo, nuova sede del Cirko Vertigo, attivo dal 2001 in teatro, danza, musica e ovviamente circo. Se i cani-spettatori ci prendessero gusto...

18 OTTOBRE 2017

Stesso tema conservativo-recuperante a Milano: «Una finita festa di laurea per sfilare indisturbati nelle vie del centro fino al Nuovo Orchiadea, cinema nel centro chiuso dal 2014, e occuparlo per "riaccendere Lume", la sala concerti jazz allestita in una ex osteria occupata. Sgomberato a luglio tra le polemiche, il collettivo aveva annunciato una nuova occupazione, al termine del calendario estivo di eventi e concerti in piazza. "Vogliamo che il Comune riconosca Lume come progetto culturale" spiegano i giovani che hanno l'appoggio di Gabriele Salvatore, che vi proietterà *Nirvana*» («Il Fatto Quotidiano»).

18 OTTOBRE 2017

Douglas Kirkland con "Fermoimmagine" al Maxxi Roma: sessanta celebri scatti di gente del cinema e set, raggruppati cronologicamente in cinque sale. Produce Cinecittà con MIBACT.

19 OTTOBRE 2017

Decolla a Pinyaeo il nuovo festival "Crouching Tiger, Hidden Dragon" ideato e diretto da Marco Müller e Jia Zhang-ke.

19 OTTOBRE 2017

Mentre non si spengono attenzione e perplessità suscitate dalla maxintervista di Stone a Putin, messa in onda da RaiTre due e una settimana prima (qualcuno rimemora quella di Ludwig a Mussolini del 1932,

piuttosto che la precedente dello stesso Stone a Castro del 2003...), inizia a Mosca il processo a Kirill Sebrebnikov, "il più famoso regista russo", già direttore del Bolscoi ai domiciliari dal 21 agosto dopo che l'11 luglio era stata misteriosamente impedita la prima del suo ultimo balletto (Lune relative). Invece il film, da alcuni ritenuto di propaganda bellica ucraina, Krym di Aleksej Pimanov, amico del ministro della Difesa Sergei Shoigu, ha autostrade distributive, mentre *Matilda* di Alexei Uchitel incontra problemi con censura e conservatorismo ortodosso, pur con uscita annunciata al 26 ottobre. Nodo che si trascina da febbraio, con punte estive. (Il relativo trailer ostenta uno stile magniloquente da serial tv a cucina internazionale, se pure con punte di vaga reminiscenza del Sokurov di *Arca russa*).

19 OTTOBRE 2017

Castellitto non ci sta: il film candidato all'Oscar doveva essere il loro (di Margaret e Sergio) *Fortunata*, e non *La ciambra!*. Tutta colpa dello "snobismo di sinistra": era già successo con *Non ti muovere*. Il lunista, che ha ammirato il libro e i due film, si allarma ai complessi di superiorità.



19 OTTOBRE 2017

Proprio nel giorno in cui un candele digitale terrestre riesuma *Milano odia: la polizia non può sparare* (1974), muore a Roma a 86 anni Umberto Lenzi, nato a Massa Marittima il 6 agosto 1931. Dal 1958 al 1992 ha firmato quasi una settantina di film dei generi più svariati (anche sottoscrivendone come Hank Millstone, Bob Collins, Humphrey Humber, Harry Kirkpatrick), conoscendo nell'ultima parte della sua esistenza, quella or-

mai lontana dal set, l'immane rievocazione, una volta tanto non postuma. Dal 2008 al 2015 ha pubblicato una serie di gialli, ambientati con innegabile fascino sullo sfondo del cinema italiano popolare tra il ventennio e l'immediato dopoguerra. «Si è spento serenamente ieri il Maestro Umberto Lenzi» (necrologio della famiglia, quotidiani).

19 OTTOBRE 2017

Si apre un'edizione della Biennale dedicata alla memoria del suo ventennale direttore Hans Hurch, immaturamente scomparso a Roma la scorsa estate (Luna del 25 luglio).

20 OTTOBRE 2017

Le foto di scena di Medea Pasolini/Callas a Roma all'Accademia d'Ungheria. Alla Galleria Forma di Milano quelle di "Kuwait - Un deserto in fiamme" di Sebastiano Salgado: tra Herzog (che vi dedicò *Apolisse nel deserto*, 1992) e Wenders (che firmò, sul grande fotografo, *Il sale della terra*, 2014).

20 OTTOBRE 2017

Nyman "Cineopera" al Goldoni di Venezia per Vene-tojazz.

23 OTTOBRE 2017

Muore a Creta a 90 anni Walter (Israele) Lassally, nato a Berlino il 18 dicembre 1926. Esule dalla Patria con la famiglia a causa del nazismo, prima a Londra poi in Grecia, è stato un direttore della fotografia estremamente attivo e di eccellenza in Gran Bretagna dall'immediato dopoguerra, anche, tra le centinaia di titoli ripresi, come fiancheggiatore dell'incipiente nuovo cinema fin dai corti: *Mamma Don't Allow* (Reisz e Richardson, 1956), *Wakefield Express* e *Evening Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957), *We Are the Lambeth Boys* (Reisz, 1959), per giungere ai lunghi di Richardson: *Sapore di miele e Gioventù*, *amore e rabbia* e *Tom Jones* (1962-1963). Passando poi agli ordini di Ivory: *Selvaggi* (1972), *Parly selvaggio* e *Autobiografia di una principessa* (1975), *Calore*

e polvere (1983), *I bostoniani* (1984). Sul fronte greco, l'altro della sua attività e vita, senza trascurarne altri autori, ha illuminato con granitica, reciproca fedeltà il cinema di Mihalis Kakogiannis alias Michael Cacoyannis: *Ragazza in nero* (1956), *A Matter of Dignity* (1958), *Eracle* (1960), *Eletra* (1962), *Zorba il greco* (1964, che gli valse l'Oscar), *Il giorno in cui i pesci uscirono dal mare* (1967). Aveva potuto unificare le due fonti d'ispirazione geoculturali nell'*Edipo re* di Philip Saville (1968). Tra i numerosissimi altri, da rammentare almeno *La ballata del caffè triste* (Callow, 1991).



23 OTTOBRE 2017

Diciottesima edizione di "Viewconference": il digital movie festival dedicato sul cinema virtuale a Torino Incontra, dopo la "View Fest" inaugurale di tre giorni prima al Massimo.

24 OTTOBRE 2017

All'Università di Cassino, due giorni di studio su "I linguaggi della Rivoluzione", a cura di Raissa Raskina e Franco De Vivo: i riflessi dell'Ottobre russo di cent'anni fa su arti, scienze, politica e costume. Tra i relatori Cataldo, Carpi, Valerio Magrelli, Montani e Virno,

24 OTTOBRE 2017

In Francia. Un docente, Matthieu Faucher, 37 anni, laureato in lettere classiche, multato e trasferito per aver proposto agli alunni la Bibbia e proiettato in classe *Il Vangelo secondo Matteo*. Non ci sono solo taliban afghani.

29 OTTOBRE 2017

Ricordo di Lopedeluna (Lorenzo Pellizzari) e dei suoi libri a Venezia, grazie alla fedeltà memore di Artdigiland con Silvia Tarquini.

30 OTTOBRE 2017

Dopo il precedente "incidente" successivo alla Coppa Volpi del protagonista Kamel el Basha a Venezia (Luna dell'11 settembre), «infuriano le polemiche in casa palestinese per la decisione presa dal comune di Ramallah, per "ragioni di ordine pubblico", di annullare la proiezione di *The Insult* del regista libanese Ziad Doueiri, inserito nella rassegna "Giorni del Cinema". Alla base della decisione le proteste, in rete, di attivisti del boicottaggio accademico e culturale di Israele e del gruppo "Giovani contro la normalizzazione dei rapporti con lo Stato ebraico" (M. Giorgio, «il manifesto»).

26 OTTOBRE 2017

Si ha notizia della morte per cancro il 17 settembre a 75 anni a Providence (Rhode Island) di Suzan (Maxine) Farmer, nata a Maidstone (Kent) il 16 giugno 1942. Colonna attoriale della Hammer Film, coprotagonista con Boris Karloff di *La morte dall'occhio di cristallo* (Daniel Haller, 1965) e con Christopher Lee anche di *Dracula principe delle tenebre* (Terence Fisher, 1966) aveva esordito in *Lama scarlatta* (Gilling, 1963). Spesso impegnata in tv, pure nell'*Idiot* BBC (1966), aveva fondato con John Fraser il London Shakespeare Group, con cui aveva anche impersonato Olivia nella *Dodicesima notte* debuttante a Pechino.

26 OTTOBRE 2017

La corazzata *Potemkin* e *Ottobre* in strabiliante prima serata su Iris, intervallati da una "Storia di cinema" di Tatti Sanguineti, rivelante come l'"originale" del prof. Guidobaldo Maria Riccardelli di *Il secondo tragico Fantozzi* fosse, nell'epopea culturale genovese Italisder degli anni Sessanta-Settanta, Claudio Barrieri. Ma gli anonimi collaboratori, succubi acritici di Google

Immagini, mandano in onda, per un malinteso di comune chiamo candida, una foto altrettanto sorridente di Italo Moscati. Chi ha vissuto lì quegli anni, come il lunista e lo stesso Tatti, sorride doppio...



26 OTTOBRE 2017

Muore in ospedale a Dublino a 43 anni, in conseguenza della SLA che lo affliggeva da nove, Simon Fitzmaurice, nato in Irlanda nel 1974. Il suo corto *The Sound of People* era stato presentato al Sundance appena prima dell'infesta diagnosi. Nonostante il pesante condizionamento del morbo invalidante, aveva realizzato *My Name Is Emily* (2016). Autobiografia: *It's Not Yet Dark* (2014), da cui due anni dopo Frankie Fenton aveva tratto un documentario pari titolo.

27 OTTOBRE 2017

"Archivio aperto" a Bologna: decima tappa del percorso che scandisce l'evoluzione di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia.

28 OTTOBRE 2017

Giornata mondiale del cinema d'animazione, a ricordo della prima proiezione del film copostipite dell'area, col "teatro offico" di Emile Reynaud a Parigi nel 1892. Al Cinema Eden di Brescia, Bergamo Film Meeting onlus la onora con l'anteprima italiana di *Marivald* di Chintis Lundgren, cui era stata dedicata la personale nell'ultima edizione del festival.

29 OTTOBRE 2017

All'Auditorium Parco della Musica di Roma, il figlio Stefano presenta *Tonino Delli Colli, mio padre tra cinema e ricordi* (Artdigiland, prefazione Storaro). Interventi dell'editore Silvia Tarquini e di Ninetto Davoli, coordina Laura Delli Colli. E... a Heisinki la presentazione dell'edizione inglese dell'intervista con Luciano Tovoli *On Suspiria and Beyond*.

30 OTTOBRE 2017

Al Mexico di Milano *Blow-Up* (Luna del 2 ottobre) seguito dal documentario *Blow-Up di Blow-Up* di Valentina Agostinis, alla presenza dell'autrice.

31 OTTOBRE 2017

Muore a Roma a 91 anni Renzo Tian, per una vita stimatissimo e perspicace critico teatrale del «Messaggero». Era stato il primo docente di teatro al neofondato DAMS di Bologna anno 1970/71: proprio gli albori..., direttore dell'Accademia "Silvio d'Amico", presidente dell'Associazione critici teatrali e dell'ETI. Il quasi generale silenzio che ha accolto la sua scomparsa testimonia, ha scritto Giuseppe Liotta (www.criticiditeatro.it) del modo in cui «centinaia di recensioni scritte, come foglie morte, vengono spazzate via senza riguardo dal vento delle nuove e urgenti fibrillazioni».

31 OTTOBRE 2017

Sciopero nazionale dei dipendenti Sky Italia a Milano, Roma e Sestu, dopo il mancato accordo di agosto sulle procedure di licenziamento per 124 lavoratori e 63 lettere di licenziamento inviate.

1 NOVEMBRE 2017

Paradosale, straziante preannuncio (a sorpresa?) di un digitale terrestre di seconda generazione a decorrere dal 1° luglio 2022 nella nuova legge di bilancio in corso di discussione.

1 NOVEMBRE 2017

"Politeama - Lettura concerto", a cura di Mario Sestì, alla Casa del Cinema nel quadro della Festa di Roma: con accompagnamento musicale, maratona di lettura integrale del primo romanzo di Gianni Amelio (Mondadori), con l'intervento in staffetta di decine di attori e amici. Ed è già annunciato il secondo...

2 NOVEMBRE 2017

Tracce di Bene di Giuseppe Sansonina al Maxxi di Roma e su SkyArte: «Una confessione perduta di Carmelo Bene riemerge dall'oblio. È una voce confidenziale, capace di evocare memorie intime e universali, frammenti di vita e di cinema. Un flusso di coscienza da cui emerge un Salento sorvolato da santi in estasi».



5 NOVEMBRE 2017

Un'anticipazione della CBNC ipotizzerebbe una trattativa riservata della Disney con Murdoch per l'acquisto della Fox. Nel frattempo la company subisce una levata di scudi della stampa americana, avversa alla passata decisione di escludere il «Los Angeles Times» dall'anteprima di *Thor: Ragnarok*, per un'inchiesta del giornale sui suoi rapporti contrattuali con la cittadina di Anaheim, sede di Disneyland e del Disney California Adventure Park. La minaccia di generalizzato boicottaggio induce la Disney alle scuse.

5 NOVEMBRE 2017

Muore a 84 anni a Genova, dov'era nato il 5 settembre 1933, Renzo Calegari. A partire dagli anni Cinquanta è stato uno dei disegnatori più rilevanti nel mondo del fumetto italiano, collaborando anche con la Bonelli per *Tex* e *Mister No*.

6 NOVEMBRE 2017

Esce, grazie alla Cineteca di Bologna, *Potemkin* nell'edizione restaurata dalla Deutsche Kinemathek con Bundesarchiv-Filmarchiv, BFI National Archive e Russian State Archive: anche a Torino dove apre la serie celebrativa della Rivoluzione d'Ottobre al Museo del Cinema e a Milano al Mexico. È il ritorno sugli schermi italiani dalla prima uscita del 1960. È il giorno a Firenze (Uffizi) la mostra "Ejzenstein: la rivoluzione delle immagini" in collaborazione col Puskin di Mosca e la stessa Cineteca Felsinea, che fa decollare contemporaneamente la propria retrospettiva completa attraverso una selezione delle più accreditate copie mondiali. E sempre a Torino convegno DAMS sull'"Ottobre delle Arti".

6 NOVEMBRE 2017

Augustina Macrí, figlia del presidente argentino, a Torino sul set della sua opera prima, *Amore e anarchia*, dal romanzo di Martín Caparrós (2003), progettata dal 2015, decide di trasferire la lavorazione da Collegno alla Liguria, per le proteste degli anarchici locali. Il film tratta delle figure di Baleno (l'italiano Edoardo Massari) e Sole (l'argentina María Soledad Rosas) e del loro suicidio ravvicinato del 1998.

7 NOVEMBRE 2017

Muore a Santa Monica a 84 anni Brad Harris, nato a Saint Anthony il 16 luglio 1933. Campione di culturismo in Patria, dopo qualche vano cinetv tentativo dalle sue parti, con una pioggia di *no credits*, viene a cercare l'America a Roma, sulla scia di Steve Reeves e altri, esordendo con Guido Malatesta e

diventando il protagonista abituale per Gianfranco Parolini in inimmancabili film erculei. Resisterà da noi per un trentennio abbondante, tornando poi in patria per alcune serie di telefilm.

7 NOVEMBRE 2017

Gli ecologisti inglesi contro Kate Winslet per il suo progetto nella villa al mare del Sussex: lei pretenderebbe di costruire centocinquanta metri di barriera antiosione e antinondazioni, loro oppongono la necessità di tutelare le specie protette presenti.

8 NOVEMBRE 2017

Trentanovesima edizione del "Cinema delle Donne" a Firenze: tema "Sognare il tempo".

8 NOVEMBRE 2017

E alla Cinémathèque di Parigi il presidente Costa-Gavras annulla la personale prevista per gennaio di Jean-Claude Brisseau già pluricondannato per molestie, mentre continua la contestazione per l'annunciata retrospettiva di Polanski.

9 NOVEMBRE 2017

Muore a Houston (Texas) a 84 anni John (Benedit) Hillerman, nato a Denison (id.) il 20 dicembre 1932. Di formazione teatrale dopo un passato sotto le armi, in cinema nell'ultimo trentennio del secolo scorso è stato caratterista anche per Gordon Douglas, Bogdanovich, Edwards, Deray, Eastwood, Brooks, Mulligan, Polanski, Donen e Wise, ma deve la sua fama soprattutto a fortunatissime serie tv: soprattutto in *Magnum, P.I.* (1980-1988), il cui suo personaggio di Higgins finì addirittura "esportato" di sana pianta in altre: *Simon & Simon*, *La signora in giallo* eccetera.

a cura di Nuccio Lodato, contedeluna@alice.it

ALESSANDRIA

Mondadori Bookstore — Via Trotti, 58

BARI

La Feltrinelli Libri e Musica — Via Melo, 119

BENEVENTO

Libreria Masone Alisei — Viale dei Rettori, 73F

BERGAMO

Incrocio Quarenghi — Via Quarenghi, 32

BOLOGNA

Libreria di Cinema, Teatro e Musica — Via Mentana, 1/C

Librerie Feltrinelli — P.zza Ravennana, 1

CASERTA

Librerie Feltrinelli — Corso Trieste, 7

CASTIGLIONE DELLE STIVIERE (MN)

Mutty Libreria — Viale Maifreni, 54

COSENZA

Libreria Ubik — Via Galliano, 4

FERRARA

Librerie Feltrinelli — Via Garibaldi, 30/A

FIRENZE

Libreria IBS+Libraccio — Via dei Cerretani, 16/R

GENOVA

La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l. — Via Ceccardi, 16/24

L'Amico Ritrovato — Via Luccoli, 98r

LECCE

Libreria Feltrinelli — Via dei Templari, 3

MEZZAGO (MB)

Bloom Libreria — Via Eugenio Curiel, 39

MILANO

Cortecchia — Via Bernardino Lanino, 11

La Feltrinelli Libri e Musica — C.so Buenos Aires, 33/35

Libreria dello Spettacolo — Via Terraggio, 11

Libreria Popolare di Via Tadino — Via Tadino, 18

Librerie Feltrinelli — Via Manzoni, 12

Megastore Feltrinelli — Piazza Piemonte, 1

MODENA

Librerie Feltrinelli — Via Cesare Battisti, 17

NAPOLI

Casa di Ù — Via Carelli, 19 — Zona Vomero

La Feltrinelli Libri e Musica — Via S. Caterina a Chiaia, 23

Librerie Feltrinelli — Via T. D'Aquino, 70

PADOVA

Librerie Feltrinelli — Via San Francesco, 7

PALERMO

Broadway Libreria dello Spettacolo — Via Rosolino Pilo, 18

Megastore Feltrinelli — Via Cavour, 133

PARMA

Librerie Feltrinelli — Strada Carlo Farini, 17

PONTE SAN GIOVANNI (PG)

Libreria Grande — Via Della Valtiera, 229

PISA

Librerie Feltrinelli — C.so Italia, 50

RAVENNA

Librerie Feltrinelli — Via Armando Diaz, 14

REGGIO EMILIA

Notorius Cinelibreria di Giovanardi Luca — Vicolo Trivelli, 2/E

ROMA

Librerie Feltrinelli — Via V.E. Orlando, 78/81

SALERNO

La Feltrinelli Libri e Musica — C.so V. Emanuele, 230

SIENA

Librerie Feltrinelli — Via Banchi di Sopra, 64/66

TORINO

Libreria Comunardi di Barsi Paolo — Via Bogino, 2

Librerie Feltrinelli — P.zza Castello, 19

TRIESTE

Libreria Einaudi — Via Coroneo, 1

cineforum



in libreria

Distributore per l'Italia

FIC — Federazione Italiana Cineforum

Via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo

T. 035 361361 / F. 035 341255

amministrazione@cineforum.it

Una donna fantastica



il mio Godard



Percorsi — L'ultimo istante,
Etica ed estetica della morte



Percorsi — Coscienza e esperienza del vissuto,
e vedere un film e vivere



Festival Internacional
de Cine de San Sebastián



570 inside i

Cure a domicilio



The Square



Percorsi — Cinema coreano —
Hong Sang-soo



Percorsi — The Housemaid, Kim Ki-young
e il cinema della crudeltà



Le Giornate del Cinema Muto

